# DIE KÜNSTLERISCHE KULTUR DES ABENDLANDES

EINE GESCHICHTE DER KUNST UND DER KÜNSTLERISCHEN WELTANSCHAUUNGEN SEIT DEM UNTERGANG DER ALTEN WELT

BAND II

## DER SIEG DER MALERISCHEN ANSCHAUUNG

HOCHRENAISSANCE, BAROCK UND ROKOKO

VON

FRITZ KNAPP

2. BIS 3. AUFLAGE

1923

VERLEGT BEI

KURT SCHROEDER / BONN UND LEIPZIG

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

Digitized by Google

# Inhaltsverzeichnis

## Band II


| | | Seite |
|---|---|---|
| 1. Kapitel: | Der monumentale Subjektivismus der Hochrenaissance | 5 |
| 2. „ | Die plastische Raumgröße der Hochrenaissancearchitektur | 14 |
| 3. „ | Die Expressionisten des ausgehenden Quattrocento: Botticelli, Filippino und Signorelli | 23 |
| 4. „ | Die künstlerische Problematik Leonardo da Vincis | 38 |
| 5. „ | Raffael, der Meister edelster Gedankengestaltung und vollendeter, künstlerischer Harmonie | 59 |
| 6. „ | Die monumentale Formgebung Michelangelos | 76 |
| 7. „ | Das florentinische Cinquecento. Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto | 94 |
| 8. „ | Formalismus und Klassizismus in der Hochrenaissanceplastik | 108 |
| 9. „ | Das venezianische Quattrocento. Die Bellini | 119 |
| 10. „ | Die Farbenschönheit im venezianischen Cinquecento | 130 |
| 11. „ | Das Lichtproblem bei Correggio | 149 |
| 12. „ | Helldunkel und Freilicht bei Tintoretto und Paolo Veronese | 160 |
| 13. „ | Zertrümmerung der nordischen Architekturformen in der Renaissance | 173 |
| 14. „ | Die deutsche Plastik von spätgotischer Phantastik zur Ernüchterung in Renaissanceformationen | 183 |
| 15. „ | Albrecht Dürer, der Formalist im Bilde und der Maler im Holzschnitt wie Kupferstich | 201 |
| 16. „ | Leidenschaftliche Spätgotik und gesetzte Hochrenaissance in Matthias Grünwald | 220 |
| 17. „ | Von expressionistischer Gotik zu formalistischer Renaissance in der deutschen Malerei | 235 |
| 18. „ | Der Untergang des niederländischen Naturalismus im Manierismus wie Romanismus und seine Wiedergeburt durch Brueghel | 256 |
| 19. „ | Das architektonisch-dekorative, romanische und das malerische, germanische Barock | 275 |
| 20. „ | Vom Plastisch-Tektonischen zum Malerisch-Dekorativen in der romanischen Barockarchitektur | 286 |
| 21. „ | Die Auflösung der Plastik und der Malerei in der romanischen Barockarchitektur | 305 |


Digitized by Google

Seite

22. Kapitel. Von der Schattenmalerei im Atelierlicht zur impressionistischen Lichtmalerei im romanischen Barock, von Caravaggio zu Velasquez ..... 320
23. „ P. P. Rubens als der Bezwinger und Überwinder des romanischen Formalismus ..... 343
24. „ Rembrandt, der Sieg des Malerischen im Bild durch Vertiefung und Monumentalisierung des Helldunkels ..... 360
25. „ Individuelle Charakteristik und malerische Gruppenbildung im niederländischen Porträt (van Dyck und Franz Hals)..... 385
26. „ Helldunkel und Farbenmusik im malerischen Raumorganismus des niederländischen Innenbildes ..... 402
27. „ Der Sieg des malerischen Allgefühles in der holländischen Landschaftsmalerei ..... 426
28. „ Das klassizistische Barock Frankreichs..... 445
29. „ Die individuelle Vielfältigkeit der Schulen und Künstler..... 463
30. „ Unendlichkeitsgefühle im deutschen Rokoko..... ... 490

Abbildungen 161, 163, 164, 168, 171, 172 sind mit Genehmigung des Verlages F. Bruckmann A. G., München, dem Werk Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, entnommen.

Digitized by Google

# Einleitung.

Wir ahnen es ja heute nicht mehr, wie herrlich es war dereinst, als alle Welt noch erfüllt war von einer großen allen gemeinsamen religiösen und künstlerischen Kultur. Die Menschen mögen nicht anders, nicht besser gewesen sein. Aber sie lebten doch ein reicheres Leben. Über Klassenisolierung und Parteiprogramm, politischen Einseitigkeiten und persönlichem Egoismus stand eine große religiös-geistige Gemeinsamkeit. Die herrschenden Menschen und Mächte wußten noch etwas von Menschheitspflichten. Religion und Kunst verbanden alle Menschen zu einem Wesen und ließ sie in der Kunst so Herrliches erstehen, wie die machtvollen Kathedralen des Mittelalters, das vielfältige reiche Zierwerk an Statuen, Altären und Bildern der Renaissance, die Schlösser und Paläste, aber auch die intimen Schmuckstücke des bürgerlichen Heimes im Barock. So einte und erhöhte sich die Menschheit in diesem Allengemeinsamen und wir ahnen den Geist, die Seele jener Zeiten, lauschen dem Widerhall ihrer Gefühle und Gedanken, die sie im Kunstwerk ewig werden ließen. Und welche Ewigkeitswerte hat unsere Zeit aufzuweisen, wird sie nicht im Nichts untertauchen, zerschellen?

Allen, die vom Quell der Kunst schönheitliche Labsal und Freude zu schöpfen hoffen oder im veredelnden Zusammensein mit den Helden der Kunst geniale Schöpferkraft ahnen und höheres Wesen in sich aufnehmen wollen, reiche ich wiederum die Hand zur Wanderung in dies Märchenland. Denn wie in einem Märchenland glaube ich immer zu sein, wenn ich in jene Vergangenheiten schweifen darf, wo sich jenes herrliche Erfülltsein von einem höheren Wesen, einem Glauben, einer Kultur findet, das heute nicht mehr vorhanden ist. Wenn ich jene Zeiten überschaue, so ist es mir unzweideutig, daß in der Kunst jenes ersehnte allen Gemeinsame lebendig ist, daß die künstlerische Kultur berufen ist, die Erlösung aus der materialistischen, politischen Kultur zu bringen. Ohne höheres Künstlertum und ohne innere Religiosität, und wäre es der Glaube an die höhere Bestimmung des eignen Ich, ist ein höheres Menschentum nicht denkbar.

Innere Religiosität sage ich, denn nur von solcher kann hier die Rede sein. Auch jeden Dogmatismus betreffend kann hier natürlich nicht von der „ewigen Wahrheit" an sich, die jedes Dogma für sich beansprucht, die Rede sein. Ich rede sowohl vom religiösen, wie vom ästhetischen Dogmatismus. Ich will kein Prophet sein, nicht Dogmatiker, sondern Historiker, und wie die verschiedenen Zeiten und Völker jene sogenannten ewigen Wahrheiten

Digitized by Google

erfassen, deuten und in Form umsetzen, das soll vorgeführt werden. Die Seelenzustände der Menschheit sind überreich und diesen individuellen Reichtum soll das Werk widerspiegeln. Nicht für Dogmatiker irgendwelcher Art, sondern für Männer des Lebens ist es geschrieben.

Gerade der Abschnitt der Weltgeschichte der Kunst, den wir jetzt betreten, bringt wundervolle Offenbarungen von der beherrschenden Macht des künstlerischen Gedankens in der Welt. Alle Energien des Geistes und alle Mächte der Seele scheinen sich in der künstlerischen Gestaltungslust auszuschwingen. Es ist doch ein Herrliches um Zeiten, die solche Geisterwelten zu erschaffen vermochten! Die Freude des Lebens, die Aufgabe der Menschen schien einzig und allein aus dem Nichts Ewigkeitswerte erstehen zu lassen. Das nenne ich ein höheres Dasein, und darum möge all das vielfältige, allgewaltige künstlerische Heldentum, das uns jetzt Heroen wie Leonardo und Michelangelo, Dürer und Grünewald, Rubens und Rembrandt vorführen, ein ideales Vorbild zur wahrhaftigen, höheren Lebensbetätigung sein, an der nicht nur Verstand und handwerkliche Geschicklichkeit Anteil haben, sondern vor allem auch der ganze innere Mensch. Möge das Werk ein neues Sich-im-Inneren-Ausleben und Sichselbstgenugsein im höheren Sinne über die Menschheit bringen helfen.

Für die äußere Fassung des Buches danke ich hier dem Verleger für seine Mühen und das Vertrauen, das er meiner Sache entgegenbringt. Ich danke auch jener Kritik des ersten Bandes, die die höhere Absicht und die Schwierigkeit der Aufgabe anerkennend über Mängel im Einzelnen hinwegsah. Ich danke endlich jedoch meinen Freunden in Holland, die mir durch ihre Gastfreundschaft die Möglichkeit gaben, vor allem auch die Kapitel über holländische Kunst besser auszuarbeiten. Besondere Aufmerksamkeit habe ich dem Barock und Rokoko in Hinblick auf das weitgehende Interesse, das gerade diese Epochen heute genießen, zugewendet.

Digitized by Google

# 1. Der monumentale Subjektivismus der Hochrenaissance.

Mittelalterliche, ja abstrakte, asiatische Kunstweise ist das Ideal unserer müden Zeit, die sich in ihrer ganzen Armut an künstlerischer Schöpferlust und unmittelbarer, frischer Gestaltungsphantasie eher in skeptischem Entsagen und Negation aller Realwerte verliert, denn zu lebensfrischer Kunst und neuer, wesentlicher Verknüpfung unseres Innenlebens mit der Außenwelt aufrafft. Vielleicht ist das eine Äußerung des inneren Dranges der Menschheit, sich wieder zu einem höheren Menschentum zu erheben und sich auch in der Kunst zu dem inneren Ich zurückzufinden, nachdem im bildungssüchtigen, aber gefühlsfremden Objektivismus des 19. Jahrhunderts der innere Zusammenhang zwischen Geist und Kultur, Mensch und Künstler verloren gegangen ist. Dabei war einesteils die Kunst zu raffinierter, spezialistischer Handwerklichkeit im seelenlosen l'art pour l'art-Prinzip entartet, anderenteils hatte die Bildungswut der Zeit, die im Anlernen fremder Art die eigenen Kräfte entwurzelt, keine Rettung gebracht. Sowohl die Äußerlichkeit der maltechnischen Künstelei, wie die innere Unwahrhaftigkeit des historischen Eklektizismus haben schließlich zu solchem Ekel und Überdruß am angelernten Können und Wissen geführt, daß man in der wenn auch ungeschickten, so doch wahrhaftigen Kunstweise des Kindes oder primitiver Völker die Rettung zu finden hofft.

Der Erfolg dieser übertriebenen Entäußerung aller geistigen Werte ist offenbar. Wir werden nicht etwa aus dem Materialismus emporgerissen, sondern wir ergeben uns energielos halbbewußten Sentimenten. Jedoch allein im Positivismus, im starken Gestaltungswillen und aus überschüssiger Kraft ist immer schon Kunst geboren, allein energisches Zusammenfassen aller Kräfte kann uns aus der Zeiten Dumpfheit herausreißen, allein Arbeit, geistige Verarbeitung die Darstellungsmittel zu äußerster Höhe emportreiben, Fortschritt und neue Erhöhung bringen. Auch für das Mittelalter muß das Vorhandensein dieses Positivismus immer wieder festgestellt werden, der von der Seele die tiefsten Erregungen zur Beseelung des Kunstwerkes, vom Geiste die stärksten Anspannungen aller Energien zur Gewinnung der konstruktiven Mittel forderte. Was geschaffen wurde, war jene herrliche Architektur, eine Architektur, die aber weit davon entfernt war Abstraktion zu sein, vielmehr die Gestaltung machtvoller Raumform in nie wieder übertroffener, konkreter Realität bedeutet. Die Frührenaissance hatte dann aber einen anderen, neuen Positivismus gebracht.

Digitized by Google

Wenn das Raumgefühl des Mittelalters zum guten Teil in einem mehr halbbewußten Daseinsempfinden wurzelte und es ohne Vermittelung realistischer Naturform direkt in die große architektonische Urform umsetzte, so beginnt mit der Entdeckung oder besser gesagt Wiederentdeckung der sichtbaren Welt als Objekt die Wiedergeburt, die Renaissance der in der Antike schon gewonnenen Gestaltungsweise, die der sichtbaren Wirklichkeit eine Art Vermittlerrolle in der Kunst überträgt. Dank des fortschreitenden Sichbewußtwerdens im menschlichen Individuum vollzieht sich die Trennung von Objekt und Subjekt, die das Mittelalter wie die orientalische Kunst nach Möglichkeit gemieden hat. Gegenüber dem gefühlsmäßigen Mittelalter, das sein inneres Erleben mehr direkt in die Form hinübergleiten ließ, erfolgte jetzt eine Art Scheidung zwischen dem Darsteller und Dargestellten, zwischen Subjekt und Objekt. Es wäre eine Aufgabe der Philosophie, das Unterschiedliche im Denkvermögen des mittelalterlich-orientalischen Menschen, besser gesagt des religiösen Menschen vom Renaissancemenschen festzustellen und im einzelnen zu verfolgen. Hier kann das nur angedeutet und in seiner Rückwirkung auf die Kunst klargelegt werden. Jedenfalls aber bedeutet der Schritt in die Renaissance hinein im Süden wie im Norden, mit Donatello und Masaccio wie mit Jan van Eyck eine ganz neue Einstellung des Menschen. Der Künstler tritt bewußt der Außenwelt gegenüber, wird Beobachter der Natur, die er plötzlich als etwas außer ihm Stehendes, als Objekt und zwar als plastische Realität, später aber als etwas Gesehenes, Optisches erfaßt. In diesem Erwachen des Gegensatzes zwischen Mensch und Natur, in der Verschärfung der Begriffe vom Subjekt und Objekt, fußt die gewaltige Entdeckung der Renaissance. Es gibt eine Welt in uns und eine, die außen liegt, darin wurzeln Subjektivismus und Objektivismus, Begriffe, die erst die Renaissance geschaffen hat.

Auch der, der die Renaissance mit feindlichen Augen ansieht, muß anerkennen, daß die Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums damit unendliche geworden sind. Die Individualisierungen von Subjekt und Objekt gehen nebeneinander her, aber sie vollziehen sich nicht gleichmäßig. Es entsteht ein andauerndes Wechselspiel der Kräfte zwischen Objektivismus und Subjektivismus. Nach einer anfänglich noch stark aus subjektivistischem Kraftgefühl schaffenden Generation, die in der wundervollen Offenbarungsstimmung der ersten Führer der Renaissance begründet ist, sehen wir den Objektivismus in der Frührenaissance siegen. Die Materie der Welt, die Unendlichkeit der Objekte der Natur und ihre Vielfältigkeit erdrückten in ihrer Allgewalt das schöpferische Subjekt. Der Drang nach Erkenntnis der Außenwelt war mächtiger und zeitigte jene wissenschaftliche Anschauungsweise der Frührenaissance, die gerne von den Gegnern der Renaissance als nüchterner Rationalismus verdammt wird. Aber es waren damals andere

Digitized by Google

Kräfte lebendig als im Jahrhundert der Erfindungen und Entdeckungen. Es folgte in jener lebhaft empfindenden Weltseele, die noch voll von künstlerischem Gestaltungswillen war, bald der Umschwung.

Wir setzen hier mit diesem Umschwung und der Überwindung des nüchternen Objektivismus ein. Auch damals äußert er sich zunächst in einer Art Ekel und in einer stark übertreibenden, expressionistischen Weise. Botticelli, Filippino Lippi, Signorelli sind die Namen der Künstler, die eine neue „Stimmungskunst" am schärfsten charakterisieren. Die empfindsame Linie, die ausdrucksstarke Farbe, das sentimentale Pathos einer in Seelenspannung gefesselten Bewegung und Gestikulierung treten als starke Merkmale dieser expressionistischen Kunstweise hervor. Der Künstler besinnt sich auf sich selbst, das Temperament schlägt empor und das naturalistische Objekt soll einzig und allein zum Reflexspiegel des künstlerischen Subjektes und seiner Gefühlsregungen werden. Dabei sei hervorgehoben, daß diese Rückkehr zu sich selbst, diese Einkehr, wie wir es nennen, auf nordischem Boden in stärkerem Maße statthatte. Die tiefergehende Entwicklung des Innenmenschen, wie sie sich nun einmal bei germanischen Völkern und im düsteren Norden findet, löste bei dem lebhaften Verkehr zwischen Nord und Süd zweifellos eine starke Wirkung aus. So kann man fast in Übertreibung sagen: so sehr in der Gewinnung der großen künstlerischen Form der Italiener siegreich blieb, für die Erweiterung der idealistischen Subjektivierung des Objekts wurde nordischer Einfluß ausschlaggebend.

Vielleicht aber reden wir hier lieber nicht von Beeinflussung, sondern sehen vielmehr in dem Wechsel der Seelenstimmung des Abendlandes nur den notwendigen Rückschlag gegen den materialistischen Objektivismus der Frührenaissance, der eben im Norden weniger plötzlich eintrat, weil man dort noch mehr von der mittelalterlichen Gefühlsweise erfüllt war. In Italien löste nun der Stimmungsumschwung ganz gewaltige Kräfte aus. Es ist, als ob dem verstärkten Objekt, wie es die Frührenaissance gebracht hat, ein intensiveres Subjekt entgegentreten wollte. Zu der Vervielfältigung der Materie im Realismus kam die Erhöhung des Geistigen im Subjektivismus. Die Darstellungsobjekte wie Ausdrucksmittel werden im Quattrocento wesentlich vermehrt; diese Bereicherung mußte einer gesteigerten Differenzierung in der Sentimentalität der Kunst zugute kommen. Das, was sich als Ich und Welt, Subjekt und Objekt, Individuum und Menschheit, Geist und Materie seit dem Erwachen des Ichbewußtseins in der Renaissance in stetem Gegensatz individualisiert hatte, erreichte in der gewaltsamen Anspannung und Steigerung der gegenseitigen Energien der Hochrenaissance eine ungeahnte, kaum wieder übertroffene Höhe. Drei beherrschende Persönlichkeiten traten auf: Leonardo, Raffael, Michelangelo. Wir fragen hier, wenn wir die Gewaltsamkeit der Spannung in den geistigen Energien

Digitized by Google

des Zeitgeistes bedenken, ob diese Meister nicht als notwendige Verkörperungen der übermächtigen Zeitensehnsucht kommen mußten, oder ob es allein die Kraft ihrer Persönlichkeit war, die jene vielfältigen Bäche und Flußläufe in ihr gewaltiges Strombett hineinzwang. Es ist nicht die Aufgabe des Historikers, festzustellen, ob das Genie nichts anderes als die notwendige Bannung aller ungelösten Kräfte in ein Zentrum ist, oder ob es über der Zeit als ein Allgewaltiger steht. Wie sie die Natur mit der kraftvollen Leidenschaftlichkeit ihrer Seele und der Klarheit ihres Geistes zur Kunst gezwungen haben, führt uns auf die allerhöchsten Höhen menschlicher Schöpferkraft. Das, was sie zum Schöpfer des modernen Menschen gemacht hat, war ihre Problematik, ihr Sichlösen vom passiven Sichergeben in die Gefühlsweise von Ort und Zeit zu frei denkender, selbständig fühlender Bewußtheit.

Diese neue Gestaltung des Individuums zum bewußten Einzelwesen ist das Werk der Renaissance von Anfang an gewesen. Wenn sich aber Subjekt und Objekt in schärfster Gegeneinanderspannung scheiden, so möchte man von einer jetzt erst vorgenommenen Trennung der Begriffe von Geist und Seele, Denken und Fühlen, Verstand und Empfindung reden. Zunächst war es eine Tat des Erkenntnisvermögens, sich aus der mittelalterlichen Halbbewußtheit zu voller Denkklarheit durchgerungen zu haben. Diese z. T. nüchterne Verstandesarbeit, die kühle Verrechnung der Wirkung ohne jederlei Sentimentalität hatte in Ghirlandajo und Rossellino klare Formen gefunden. Das l'art pour l'art-Prinzip erreichte dann in den Pollajuolo und Verrocchio, die sich in der Plastik auf ein exklusives Erfassen der plastischen Motive, des Formproblemes stellten, seinen Höhepunkt. Daneben ging aber bei den letztgenannten Meistern ein deutliches Verlangen, die Muskelspannung und Körperbewegung zu inneren Ausdruckswerten zu machen. Es kam zur aktivistischen Kraftanspannung schon die Sentimentalität hinzu, die bei den Expressionisten zur künstlerischen Absicht wurde. Das was dann die großen Hochrenaissancemeister so hoch erhebt, ist die beherrschende Gewalt, mit der sie nicht nur die Kraft des Geistes und denkenden Verstandes, sondern auch die Leidenschaftlichkeit der Seele zum Ausdruck bringen und in überzeugende Form zwingen. Die Gipfelhöhe der abendländischen Kultur in ihrer Eigenart gegenüber dem Orient, die eben in jener gemeinsamen aktivistischen Spannung aller Lebenskräfte im Individuum liegt, ist damit erreicht. Wenn das Mittelalter uns in höchsten Meisterwerken mehr die unpersönlichen Äußerungen übermächtigen Gefühlslebens gibt, die nur wie Versinnlichungen einer höchsten, religiösen Weltseele erscheinen, so stehen wir nun vor Gestaltungen so persönlicher Art, daß uns ihre Werke wie Versinnlichungen ihres geistigen Wesens erscheinen. Sie sind aber zugleich äußerste Auseinandersetzungen zwischen Subjekt und

Digitized by Google

Objekt, Persönlichkeit und Welt, Menschentum und Ewigkeit. Wundervoll ist die höhere Geistigkeit, mit der sie die Materie, die objektivistische Wirklichkeit durchdringen und veredeln, eine Geistigkeit, die in vollkommenstem Denkertum, äußerster, verstandesmäßiger Bewußtheit und edelstem, seelisch so unerschöpflichem Menschentum wurzelt. Das sind stärkste Helden des Geistes der abendländischen Kultur und so geht die Hochrenaissance über die Allgemeinempfindung des Mittelalters weit hinaus. Aber sie überwindet auch den objektivistischen Materialismus der Frührenaissance und ihren kalten Rationalismus. Die große Weltseele wird erneut in einer gesteigerten, künstlerischen Weltanschauung tätig und wie eine machtvolle, persönliche Aussprache kommt sie aus den Meisterwerken der Hochrenaissance über uns. Diese erhebt sich damit auch über die Antike. Denn alles, was das Mittelalter an religiösen und ethischen Werten der Menschheit zugebracht hatte, alle die Bereicherungen an seelischen Gütern sind in ihr gleich stark lebendig. Aus diesem machtvollen Streben des Geistes und der leidenschaftlichen Kraft der Seele zugleich erwuchs eine überwältigende Monumentalität der Gestaltung und ein heroisches Menschentum von nie dagewesener Wucht und bezwingender Leidenschaftlichkeit.

Aber wir haben im weiteren Sinne die Hochrenaissance als die bedeutsame Überleitung aus dem plastisch formalistischen Wesen der Frührenaissance zur malerischen Weise des Barocks zu nehmen. Das liegt gewiß auch in der erhöhten Bedeutung des Subjekts gegenüber dem im Quattrocentro allein mächtigen, plastischen Naturobjekt. Der schöpferische Genius des Künstlers, sein Auge, wird in steigendem Maße der „Brennpunkt der Welt". Der Zentralisation des Geistes entspricht die Zentralisation der künstlerischen Anschauung im Auge des schöpferischen Subjektes. Aber es ist nun nicht etwa ein plötzliches Hinüberspringen in ein freimalerisches, optisches Sehen. Es ist ein langsamer Wandlungsprozeß, der sich in einer stetigen Steigerung der Vorstellungskraft äußert. Es ist interessant, zu sehen, wie mit der steigenden Erhöhung des Ichgefühles im Subjekt, das also der Natur immer bewußter und beherrschender entgegentritt, und mit der fortschreitenden Loslösung von Subjekt und Objekt die beherrschende Übersicht, die Distanz wächst. Aber auch das Objekt erhebt sich aus kleinlicher Detailbehandlung zu größerer Gestaltung. Die zusammenfassende Kraft des Individuums erhöht sich gewaltig. Dazu ist schon längst das aufgeregte Bewegungsprinzip der mittelalterlichen Architektur überwunden. Die Grandezza, die Ruhe und Gelassenheit wachsen. Die Raumvorstellung erhöht sich zu wuchtiger Größe und Festigkeit. Wir werden in diesen zentral aufgerichteten Raumkörpern von machtvoller Weiträumigkeit empfangen. Aber, und das muß für die Hochrenaissance gegenüber Barock und Moderne betont werden, der Raumkörper bleibt noch reales

Digitized by Google

Objekt, in dessen Mitte man hineintreten und von dem man sich umfassen lassen muß. Von einem rein optischen Erfassen ist man noch weit entfernt; das haben erst das späte Barock und das Rokoko gebracht. Immerhin wird mit der Herauslösung des Subjektes vom Objekt und in der Distanzgewinnung der Weg zum optisch malerischen Prinzip angebahnt.

Dazu hatte man vorzüglich in Italien schon wissenschaftlich die Wirkungen und Gesetze des optischen Raumprinzipes zu erfassen gesucht. Ferner beobachtete man im positivistischen Naturalismus der Frührenaissance Licht, Luft, Atmosphäre. Aber diese bald aus malerischem Sentiment, bald in wissenschaftlicher Erkenntnis gewonnenen Beobachtungen vermögen doch noch nicht beherrschende Gewalt zu gewinnen, vielleicht weil das höhere geistige Wesen der Renaissance sich nicht zu einer übertriebenen Ästhetisierung bzw. Überschätzung des sinnlichen Augenreizes erniedrigen wollte. Wir werden sehen, daß gerade der bedeutendste malerische Genius der Zeit, Leonardo da Vinci, zwar mit weitgehender malerischer Gestaltung begann, aber im Laufe der Entwicklung die freimalerische, z. T. unter nordischem Einfluß gewonnene Art einem strengeren, mehr formalen Gestalten opferte, weil dies den geistigen Forderungen ein höheres Genüge zu leisten vermochte, denn malerische Künstelei (Abb. 2). Aber wir dürfen nicht übersehen, wie viel neue zusammenfassende Kraft auch in seinen strengen Werken herrscht, also wie die Distanz zwischen Subjekt und Objekt eine größere geworden ist und die beherrschende Gewalt des künstlerischen Subjektes letzten Endes von der besonderen, plastischen Objektivität zu malerischer Breite hindrängte.

Selbst Michelangelo, der Großmeister italienischer Plastik, offenbart eine, besonders gegenüber der Antike weit fortgeschrittene, künstlerische Vorstellungskraft zu einem zusammenfassenden Gestalten. Das reliefmäßige, unräumliche Formen der Antike, die das Auge von Objekt zu Objekt führt, hat er weit hinter sich gelassen und gerade er sollte in dem Zusammenfügen von Figur, Wandarchitektur und Raum der Vater des Barocks werden. Das ist ein bedeutender subjektivistischer Fortschritt, und damit wird schließlich das plastische Objekt in untergeordnete Stellung zum Subjekt des Künstlers gebracht, wobei natürlich die fortgeschrittene Durchdringung mit eigenem Seelenleben geistig sicher das Bedeutsamste ist. Dies freiere, seherische Gestalten offenbart sich in dem zunehmenden Zusammenschluß der Figur mit dem Rahmen, wie es schon an den Einzelgestalten der Sixtinischen Decke oder des Juliusgrabes erkenntlich wird, wie es aber in erhöhtem Maße in der Medici-Kapelle in Erscheinung tritt. Man vergleiche einmal eine Wand (Abb. 3) mit irgendeinem großen plastischen Meisterwerk der Antike etwa mit dem Parthenongiebel oder Pergamenischen Altar. Hier nun sind es plastische Einzelobjekte, die einfach reliefmäßig er-

Digitized by Google

faßt und streifenartig aneinander gereiht sind, aber bei Michelangelo werden Wandfläche, Figuren und architektonischer Raum — also an sich verschiedenartige Werte — subjektiv zusammengearbeitet. Was resultiert, ist eine beinahe optische Gesamtwirkung, die sich aus plastischen, linearen und räumlichen Werten im künstlerischen Subjekt eint. Die Welt wird mit der Hochrenaissance Wille und Vorstellung. Trotzdem dürfen wir bei Michelangelo nicht von einem optisch-malerischen Gestalten reden. Dazu war sein intensives Körpergefühl zu stark mit der Vorstellung sinnlicher Realität verknüpft. Wie er den plastischen Körper, man möchte fast sagen in sich fühlt, so empfindet er auch dank der Energie seiner Renaissancebewußtheit den architektonischen Raum, die Abschlußwand, die Umgebung der plastischen Körper noch durchaus plastisch-realistisch. Aber es steckt doch in der Fähigkeit des Zusammenfassens von Figur und Rahmen vieles von bildgestaltender Kraft. Bildgestaltend sage ich, denn es beginnt hier schon sich jede Wand der Kapelle zu einem Bilde zu formen. Der Künstler weiß verschiedenfache Werte, Form und Linie, Raum und Fläche, Plastik und Architektur, gegeneinander auszuspielen, da wo die Antike nur die Linie und die reliefmäßige, plastische Realität der Form kannte. Er bringt die weich geformten, plastisch-vollen Massen im Zusammenhang mit dem flachen Hintergrund und den dünnen Linien der Architektur. Darin liegt doch schon das Ausspielen eines optischen Effektes. Wir empfinden die Form nicht nur plastisch-organisch als mit den Händen abgetastete Masse, sondern zu der weichen Formenfülle nehmen wir die schillernde Oberfläche des polierten Marmors mit der Wollust des Augengefühls zugleich auf.

Der Fortschritt ist ein hervorragender. Das Wachsen des Vorstellungsvermögens läßt sich an seinen Werken deutlich verfolgen, indem etwa die gemalte hl. Familie der Uffizien noch rein plastisch geformt ist, während an der Sixtinischen Decke die Formen (Abb. 45) mehr aus plastischer Enge und Geschlossenheit ins räumlich Allgewaltige anwachsen. Es entsteht ein inneres, sicherlich stark empfundenes Wechselspiel zwischen plastischem Formgefühl und architektonischem Raumgefühl, das die engen Grenzen reliefmäßigen Gestaltens sprengt. Gewiß hat dabei die Art der Aufgabe bedeutsamen Einfluß gewonnen, indem sich schon in den ersten Entwürfen zur Kapelle das Zusammensehen von Figur, Hintergrund und Rahmen zu erkennen gibt. So wird auch bei diesem Großmeister der Plastik dank der verstärkten Subjektivierung der Weltanschauung das künstlerische Gestalten zu einem aus größerer, räumlicher Distanz erfaßten Vorstellungsleben. Die Konzentration des Weltgeistes in dem höheren, geistigen, von stärkstem Ichgefühl erfüllten Subjekt leitet zu malerischer Gestaltungsphantasie über, wo alle Realität der Welt in das Bildfeld hineingezwungen wird. Damit ist letzten Endes der Schritt ins Malerische charakterisiert.

Digitized by Google

Diesen beiden in der Vollendung des künstlerischen Vorstellungswillens führenden Meistern tritt Raffael als ein mehr weicher, von fast mittelalterlichen, auflösenden Sentimenten durchbebter Genius zur Seite. Ein empfindsamer Geist steht er der denkerischen Problematik jener Florentiner Meister, die Plastik und Malerei, Objekt und Subjekt so scharf zu trennen versuchen, gegenüber. Eine glückliche Natur besaß er eine leicht schaffende Begabung und dazu in allerhöchstem Maße das, was auch immer schon als Grundlage klassischen Schönheitsgestaltens bedeutsam war, ein geradezu einzigartiges Harmoniegefühl. Ferner wurde er von einem besonderen Drange zu verstärkter Vergeistigung der Darstellungen getragen. Bei keinem Künstler kann man so wenig von dem rein Technischen, d. h. ob plastisch, linear oder malerisch reden. Der schöpferische Trieb in ihm geht auf das harmonische Zusammenfügen der Objekte in einer über der Materie schwebenden, edelsten Seelenstimmung (Abb. 4). Man kann auch diese Erhöhung des Irdischen im Geistigen eine Distanzgewinnung entsprechend der Weitung des Blickes ins Malerische und Übersinnliche nennen. Der Künstler ist nicht an das naturalistische Objekt, wie es in der Frührenaissance der Fall war, gebunden. Frei und groß gestaltet der schöpferische Meister die Natur in seiner Weise, sie immer mit seiner Leidenschaft durchdringend. Weiterhin aber ist auch der Künstler nicht, wie oft in nachfolgenden Zeiten, Sklave seiner Manier. Es heißt nicht l'art pour l'art, sondern die Kunst als Seelensprache. Es ist also nicht das künstlerische Motiv, das ihn befangen hält und ihn zum Spielen mit dem äußeren Effekt veranlaßt. Der Künstler und sein Geist bestimmen das Äußere der Erscheinungen zu höherem, geistigem Wesen. Vielleicht lebt hier etwas von dem auf, was das Mittelalter in seiner Grundgesinnung erstrebte, wenn sie in der sinnlichen Erscheinung, im Diesseits, nur das Symbol des Überirdischen, des Jenseits, sehen wollte. Daß Maler wie Correggio diese Wege weiter gingen und Licht wie Atmosphäre zum Objekt der künstlerischen Darstellung machten, daß die Venezianer die Werte der Farbe erhöhten und, beginnend bei einem zunächst noch beschränkten Spiel und Gegenspiel kleiner Farbwerte, mit Tizian (Abb. 5) zu einer immer stärkeren Verarbeitung derselben gegeneinander, zu machtvoller Wucht der Wirkungen, mit Tintoretto zu dramatischer Zerrissenheit, mit Paolo Veronese zu zarter Zusammenstimmung gelangten, das wird die Entwicklung im einzelnen noch erweisen. Wir werden dabei sehen, daß der malerische Naturalismus in steter Entwicklung ist und nach Bereicherung der Vorstellungen von räumlicher Tiefe fortschreitet.

Wie dagegen die nordische Kunst stand, bildet ein besonderes Kapitel. Sie war schon im 15. Jahrhundert zu freieren Äußerungen eines vielmehr malerischen Allgefühles gekommen. Aber nun spielt sich ein eigenartiges, fast tragisches Geschick vor uns ab. Dieser nordische Geist, der an sich

Digitized by Google

eher zum freien „Hinausschauen in die weite Welt" begabt schien, der durch Hugo van der Goes' Portinari-Altar den Funken malerischen Empfindens in Leonardos Seele aufflackern ließ, suchte sich zu seinem Schaden die formalistische Anschauungsweise Italiens anzueignen. Es kam zu einer vielmehr verstandesmäßigen Ernüchterung im plastischen Formprinzip. Italienischer Verstandesklarheit erlag nordischer Gefühlsüberfluß. Grünewald und Dürer sind die Namen, die den Gegensatz am schärfsten offenbaren. Wie auch in den Niederlanden der Romanismus siegte und der akademische Doktrinarismus der Renaissance zu einer Erstarrung in schematischer Formbildung führte, das wird die Entwicklung im einzelnen lehren. Das Spiel und Gegenspiel der Kräfte und der Prinzipien gehört immer zu den interessantesten Ereignissen der Geistesgeschichte.

Zum Schluß aber möchte ich nochmals hervorheben, daß nicht in dieser Programmatik und dem künstlerischen Formalismus die eigentliche Bedeutung der Zeit, wie aller großer Zeiten liegt. Der höchste ethische und welthistorische Wert der genialen Führer der Menschheit ist in der geistigen Größe ihrer Auffassung begründet, nicht in dem fortschrittlichen Maße ihres technischen Könnens. Das lehren uns vorzüglich gerade die Großmeister der Hochrenaissance. Und zwar ist es nicht allein die vollendete Harmonie zwischen Inhalt und Form, innerem Kraftgefühl und äußerer Ausdruckswahrheit, sondern vielmehr noch ein anderes, das ihren Werken den Wert klassischer Größe, genialer Monumentalität verleiht. Es ist die Erhöhung des gegebenen Inhaltes zu edelster Menschlichkeit und der künstlerischen Fassung zu vollendeter Abrundung und sprechender Wahrheit. Erst damit gewinnen ihre Werke den Charakter der Vollkommenheit, über die hinaus es keine mehr gibt. Auch da sind es die beherrschende Kraft und die bewußte Klarheit des Geistes, die den gegebenen Inhalt meistern und in vollkommenen Einklang mit den eigensten, leidenschaftlichen Gefühlen bringen. So ist Leonardo da Vincis Abendmahl (Abb. 2) eine der vollendetsten Schöpfungen aller Zeiten, weil das Geistige über dem technischen Können steht. Der höhere Genius macht das biblische Ereignis zu einem inneren Erlebnis und zu einem Weltendrama zugleich. Er leistet, in der Erkenntnis der Höhe der Aufgabe bewußt Verzicht auf malerische Nebenwirkungen, weil er in dem Spiel der Formen und Linien der Teile zueinander, in der Dramatik formvollendeter Gestalten die höhere Ausdrucksform für den gewaltigen Inhalt zu finden glaubte. Man mag deuteln und mäkeln, was man will, weil hier der höhere Mensch, der beherrschende Geist der Menschheit dahinter steht, darum bleibt dies „Cenacolo" das Meisterwerk der Zeit. Leonardo stellt über die Vergänglichkeit und das Zufällige des Erkennens und Wissens die Ewigkeit, die in der gewaltigen Allmenschlichkeit seiner Auffassung liegt. Er steht da nicht als Maler oder plastischer

Digitized by Google

Formalist vor uns, sondern als höchster Genius, überragend in seinem vollendeten Menschentum. Ein ähnliches ließe sich von Raffaels Werken, von der Messe zu Bolsena oder der Transfiguration (Abb. 4) sagen, wo der heilige Moment in wundervollster Verklärtheit zur Erscheinung gebracht ist. Und wenn Michelangelo in seinen Genesisdarstellungen als genialster Plastiker aller Zeiten in wenige Figuren alle Wucht und Größe weltschöpferischen Gestaltens, unendlichen Kraftgefühls, innerster Leidenschaftlichkeit hineinlegte, so gelang es eben, weil seine künstlerische Schöpferkraft die dämonischen Naturgewalten mit der beherrschenden Kraft seines Geistes in große Form und sinnliche Sichtbarkeit zu zwingen verstand. Ähnliches möchte ich von Dürer sagen, der in der Meisterung der Erscheinung zu edelstem Menschentum doch nun einmal der einzige Klassiker nordischer Kunst genannt zu werden verdient. Anderes bedeuten Grünewalds wilde Leidenschaftlichkeiten oder Correggios malerische Schönheiten, Tizians gewaltige Farbenschönheit und Tintorettos naturalistische Dramatik. So sind denn ihre Namen in der Geschichte allerhöchster Geisterwelt eingeprägt und wir verehren in ihnen eben die vollendete Verkörperung des Renaissanceideals, des höchsten Subjektivismus: restlose Bewußtheit aller inneren, leidenschaftlichen Triebe und Gefühle, also ein reichstes Gefühlsleben einerseits, und restlose Gedankenklarheit, wie beherrschende Gewalt des Geistes und ordnenden Verstandes, d. h. energievollste Geisteszucht andererseits! Und wäre dieses Menschheitsideal, das Wille und Kraft hat aus sich heraus das Vollkommenste zu schaffen, nicht ein besseres Ideal als mittelalterliche Gefühlsschwärmerei oder asiatische Verträumtheit!

---

## 2. Die plastische Raumgrösse der Hochrenaissancearchitektur.

Gegenüber der gewaltigen Einschätzung, die der Architektur der Renaissance zuteil wurde, können wir nicht umhin festzustellen, daß dieselbe im Quattrocento im Vergleich zu ihrer eminenten Bedeutung im Mittelalter, wo sie Führung und vollendete Form des Zeitgedankens geworden ist, zurücktreten mußte. Die Plastik übernahm die Leitung in den Naturalismus hinein. Man materialisierte und objektivierte auch die architektonische Form, zunächst im Kleinen, und kam zu einer Zerlegung des Ganzen in scharf präzisierte Teilglieder, die in ein gewisses schönheitliches Verhältnis zu bringen zunächst die Hauptleistung war. Allmählich aber hat man diese Teile mit verstärktem organisch-plastischem Wesen

Digitized by Google

durchdrungen. Das Vorbild des menschlichen Organismus und der funktionellen Bedeutung der Körperteile erwirkte ein fortschreitendes organisches Zusammenwachsen der Teile. Denn mit der Hochrenaissance erhob sich in jenem erhöhten Lebensgefühl, jener verstärkten Daseinsbewußtheit, das intensive plastische Vorstellungsvermögen und drängte zu einer gesteigerten Vorstellungskraft auch von der großen, architektonischen Raumform. Die außerordentlichen Weitungen künstlerischen Schauens, die Erhöhung des Sehvermögens auf größere Distanzen hin bedingten mehr und mehr ein Zusammenfassen der Einzelformen, die man auf die notwendige Nebensächlichkeit herabrückte. Die Außenform wurde zu mächtiger Körperlichkeit, das Innere dehnte sich zu herrlicher Raumweite.

Für die neue Monumentalität der Hochrenaissance-Architektur hat immer der Vergleich der Fresken Raffaels in den Stanzen mit denen Dom. Ghirlandajos in S. Maria Novella in Florenz als Gradmesser der Zeit gegolten. Zweierlei Welten tun sich auf. Das Quattrocento erweist sich als die Zeit der spießbürgerlichen Enge und Sorgsamkeit, und die Räume, die die Figuren aufnehmen, zeigen dieselbe Strenge und Nüchternheit, wie Haltung, Kostüme und Typen der Menschen. Ganz andere, fürstlichere Gestalten sehen wir auf Raffaels Stanzen in herrschaftlichen Räumen sich bewegen. Das ist cinquecentistischer Monumentalgeist, Florenz und Rom, Quattrocento und Cinquecento, der kleine Frührenaissancerealist und der große Hochrenaissancepathetiker; wie die Menschen wachsen, so erhöht sich die Umgebung, in der sie sich bewegen, zu monumentaler Größe. Es ist, als ob der Mensch ein höheres Wesen geworden wäre, würdiger, anspruchsvoller im Sichgeben, freier in der Bewegung, großartiger im Auftreten. Erst wenn man dies andere Wesen erfaßt, wenn man bedenkt, daß erst mit dem Cinquecento der Mensch zu jenem beherrschenden Subjektivismus gelangte, der ihm die Kraft gab, frei zu schalten, und dem Künstler die Sicherheit in der Verteilung der Wirkungen, in der Verwendung der Mittel verlieh, weiß man die Scheidewand, welche hier zwei hart aufeinander stoßende Jahrhunderte trennt, zu ermessen. Auch in dem steigenden Wohlleben der Zeit liegt diese Umgestaltung des Individuums begründet, am meisten jedoch in dem Erstehen jener führenden, selbstherrlichen Geister, die der Zeiten Geist gewalttätig umbiegen und gestalten.

Richten wir einmal den Blick auf Raffaels Schule von Athen (Abb. 38); es öffnet sich eine gewaltige Halle, getragen von mächtigen Pfeilern; wir schauen durch einen mächtigen Rundbogen in einen hellen Kuppelraum. Monumentalste Proportionen, wuchtigste Weiträumigkeit und jenes umfassende Verhältnis der Dinge untereinander, der struktiven Teile, der Wände, Pfeiler, Bögen, Wölbungen zum architektonischen Raum, sind genial von der Hochrenaissance gefunden. Man muß aber, wie überall

Digitized by Google

in dieser Monumentalarchitektur von einer festen Körperlichkeit des Raumes an sich reden, der sich ruhevoll und gelassen als ein beherrschendes Wesen vor uns, um uns aufrichtet. Es scheint das vollbracht, was die deutsch-romanische Architektur innerlich erstrebte, die Gestaltung mächtiger Raumkörper. Rauschende Festlichkeit strömt uns entgegen, räumliche Pracht ohne gleichen. Es ist, als ob die antike Prachtarchitektur in neuer, lebendiger Form wiedergeboren wäre. All das, was das Mittelalter, vorzüglich die Gotik geschaffen, sowohl die Gesamtform, etwa die Basilika, als auch der Geist, die feinfühlige Auseinandersetzung mit dem struktiven Aufbau und alle Einzelform, sind weggewischt. Die antike Zentralanlage, die beherrschende Fülle eines einheitlichen Raumganzen scheint wiedergewonnen. Mehr noch von neuem Geist spricht die Architektur auf der Vertreibung des Heliodor (Abb. 39): drei hintereinander geschobene Kuppelräume, dazu enge Seitenschiffe; das ist die Basilika mit dem Kuppelsystem durchdrungen. Auch da der Weg zur Vereinheitlichung, indem die Seitenschiffe bald ganz aufgesaugt sein werden. Das Interessanteste aber ist die breite Behandlung durch Entwicklung eines weichen Stimmungstones innerhalb dieser Räume. Das spricht von einem Eindringen malerischer Tonprinzipien in die architektonische Struktur, das ist schon ein Hinweis auf den nahenden Geist des Barock, wo nicht die architektonischen Einzelformen und ihre Sonderwerte im Bau betont werden, sondern die Stimmungswerte des Raumganzen mehr und mehr in den Vordergrund treten.

Ganz gewiß aber wird hier schon offenbar, daß die Verwendung architektonischer Gründe im Bild, im Wandfresko bedeutsam in der Entwicklung auf ein vielmehr malerisch optisches Raumbild mitgewirkt hat, wie es dann im Spätbarock und Rokoko seine hohe Vollendung gefunden hat. Ein Blick auf Frührenaissancegründe (Bd. I, Abb. 344) zeigt, daß an Stelle detaillierter Gliederung wie ornamentaler Einzelform das Gesamtverhältnis der Teile zueinander, noch mehr aber die Raumbewußtheit zum beherrschenden Wesen der Architektur wurde. Es ergaben sich eine wachsende Ausweitung der Innenräume und zunehmende Steigerung der Massenwirkung am Äußeren. Die geniale Aufgabe der Zeit war, Raumdehnung und Baumasse in ein wuchtiges Gleichgewicht zu bringen, wobei dann, wie wir sehen werden, allmählich auch malerische Gesamtwerte, d. h. Ton und Licht, die Herrschaft über die plastischen Einzelwerte von Linie und Form gewannen. Ein flüchtiger Blick auf Veroneses Hintergrundsarchitektur offenbart (Abb. 105) das Steigen der optischen Wirkungswerte in Licht und Farbe. Damit sind hier schon die Wege gewiesen, die auf die Entwicklung des Barockstiles hinführen mußten, wo an Stelle des Objektivismus der plastischen Form der Subjektivismus des malerischen Bildes trat.

Die Realwerte der Einzelformen fügen sich jedenfalls in der Hoch-

Digitized by Google

Abb. 1. Michelangelo, Kuppel von St. Peter, Rom.

Digitized by Google

Abb. 2. Leonardo da Vinci, Das Abendmahl. S. Maria delle Grazie, Mailand.

Digitized by Google

Abb. 3. Michelangelo, Grabmal des jüngeren Lorenzo, il Pensiero genannt. Grabkapelle der Medici, S. Lorenzo, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 4. Raffael, Die Transfiguration. Vatikan. Gal., Rom.

Digitized by Google

Abb. 5. Tizian, Der Doge Grimani vor dem Glauben knieend. Dogenpalast, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 6. Bramante. Tempietto S. Pietro in Montorio, Rom.

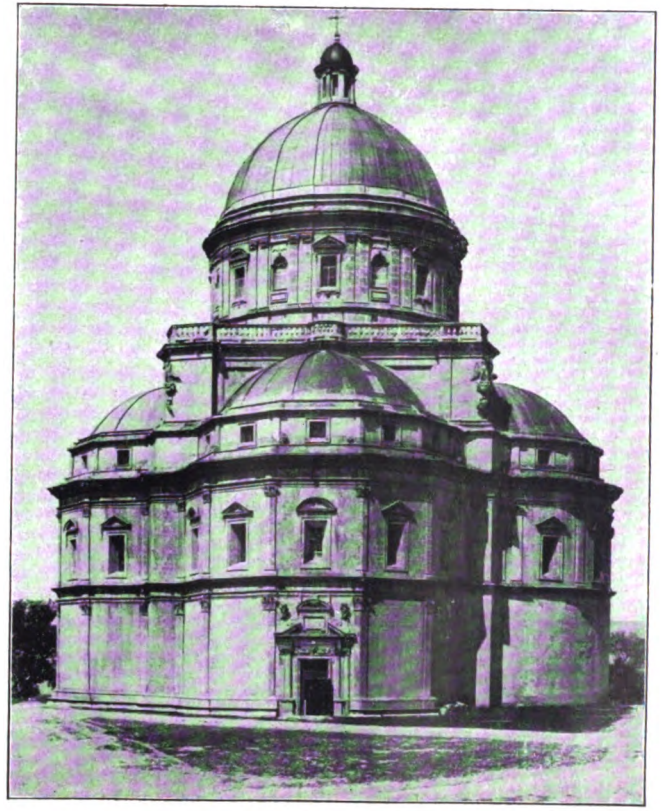


Abb. 7. Cola da Caprarola, S. Maria di consolazione, Todi.

Digitized by Google

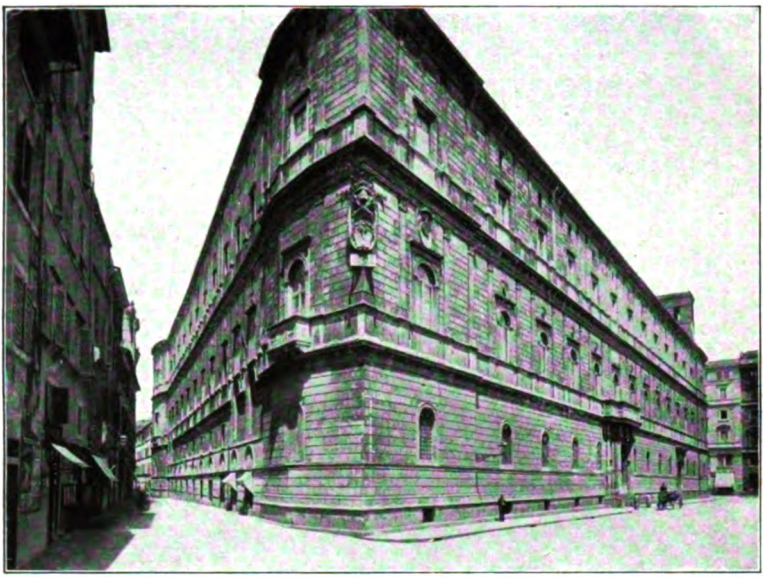


Abb. 8. Cancelleria, Rom.

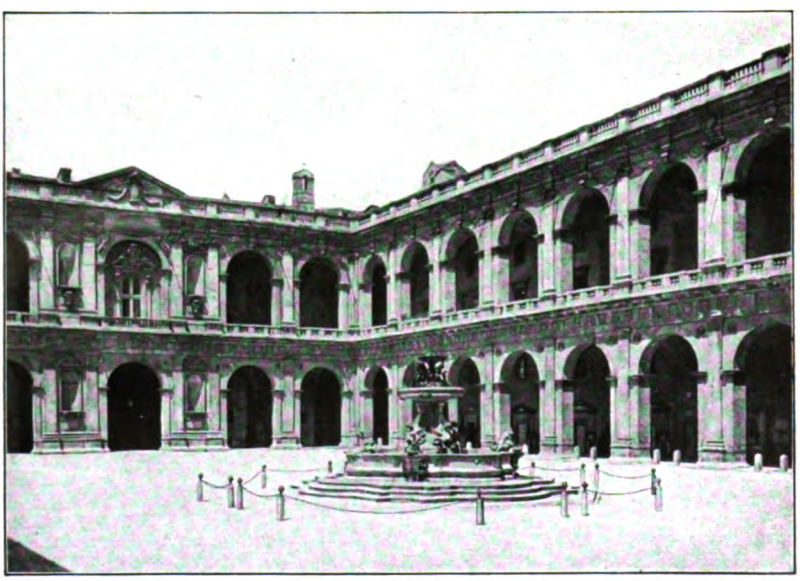


**Abb. 9. Bramante, Pal. apostolico, Loreto.**

Digitized by Google

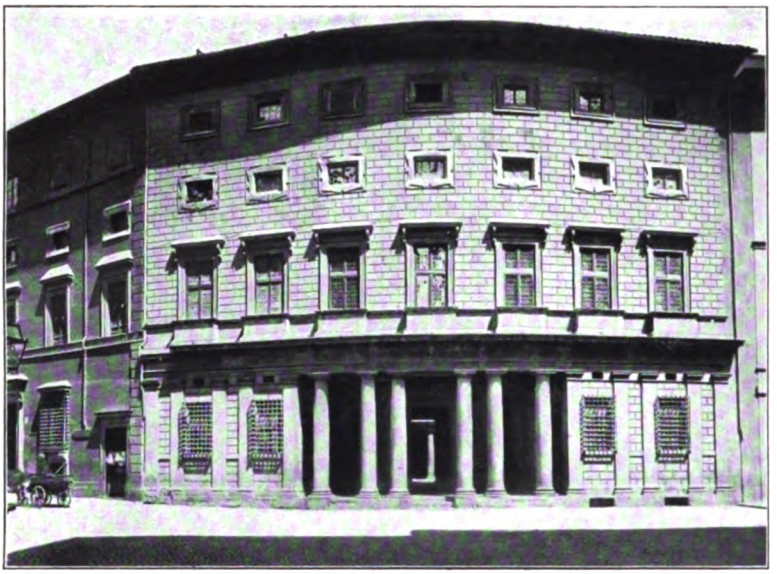


Abb. 10. Peruzzi, Pal. Massimi, Rom.

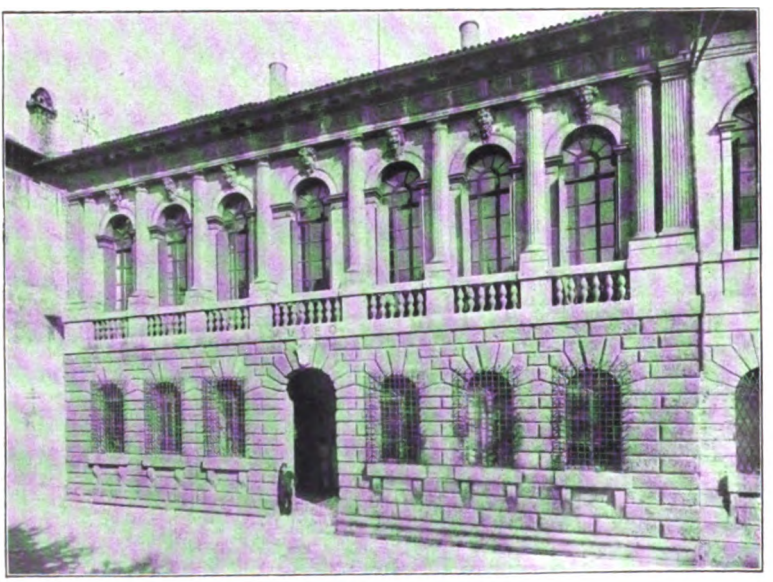


Abb. 11. Sanmicheli, Pal. Pompei, Verona.

Digitized by Google

renaissance zu einem realplastischen Ganzen zusammen, wofür Michelangelo in der Peterskuppel die ideale Lösung fand. Selbst die Einzelformen betreffend möge man aus den Stanzen ablesen, oder auch aus den großen Architekturen der Bilder Tizians und Paolo Veroneses. Das Charakteristische ist das Verschwinden der Säule als alleinigen Trägers, und auch die Säulenbasilika, die sich doch gerade in Brunelleschis Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito findet, ist erledigt. Aber mit der steigenden Konzentration der künstlerischen Willenskräfte schritt auch die Architektur zur Konzentration der Räume im Zentralbau, und in der konzentrierten Verstärkung der tragenden Teile wie in ihrem gewaltigen Zusammenschluß zu solch monumentalen Pfeilern, die mächtige Tonnengewölbe verbinden, wurde die Vorbereitung zum einheitlichen Kuppelbau gefunden. Schon L. B. Alberti hatte es in S. Andrea, Mantua versucht; jetzt aber gewinnt der nischengegliederte massive Pfeiler als höchste Verkörperung des plastischen Cinquecentogeistes seine klassische Form. Weiterhin zeigt uns das Heliodorfresko die Säule als subordiniertes Bauglied angelehnt an mächtige Pfeiler. Diese Form der Pfeiler mit vorgestellten Säulen ist damals außerordentlich verbreitet. Die Detailornamentik, das spielerische Flächenornament des Quattrocento ist geschwunden. Die Hochrenaissancemeister sehen die Masse als Ganzes und denken nicht an kleinliche Durchbildung. Die Distanzen steigern sich, und damit wachsen die Proportionen.

Diese reichen architektonischen Gründe hatte der große Urbinate von seinem Landsmann Bramante (1444—1514), der etwa 1500 aus Mailand als Architekt der Päpste nach Rom kam. Zweierlei architektonische Aufgaben waren gestellt: der Kirchenbau und der Palastbau. Bei jenem trat die Langhausform der Basilika zurück, die Zentralanlage wurde zum Prinzip erhoben. In Mailand hatte Bramante in der kleinen Kapelle S. Maria presso S. Satiro (seit 1476) und der kleinen Sakristei das Achteck entwickelt (vor 1488); ebenso an S. M. delle Grazie (1492—97), wo der Künstler auf polygonalem Unterbau eine Flachkuppel mit leichter, offener Galerie entwickelte. Die Ornamentik ist noch frührenaissancemäßig zart und fein. Das Santuario della Madonna bei Crema ist ein Bramante verwandter Oktogonbau mit vier Kapellennischen von Giovani Battaglio (1490—1500), die Incoronata zu Lodi, 1488 von demselben, ähnlich die Madonna di Piazza zu Busto Arsizio (1518—23) nach Ballaratis Entwurf von Lonati.

Diese noch ganz im Frührenaissancegeist aufgeführten Bauten treten aber hinter Bramantes römischen Schöpfungen gewaltig zurück. Das Tempietto in Montorio gibt einen reinen Rundbau, wie er eigentlich nur in Rom entstehen konnte (Abb. 6). Die Festigkeit und Körperlichkeit der Rundformen, wo sich um einen zentralen Kern, auf wuchtige Säulen gestützt, eine kräftige Attika und Balustrade legen, während der Oberteil, mit Nischen ge-



Digitized by Google

schmückt und von schwingender Kuppel gekrönt, als enger Kern herauswächst, lassen diesen Bau gerade gegenüber zarter Linearrhythmik der Frührenaissance als eine Schöpfung der neuen Zeit erscheinen. Das Zusammenfügen der Einzelformen zu einer organisch-plastischen Körperlichkeit von Masse und Bewegung, innerem Wesen und äußerer, in Silhouette lebendiger Erscheinung ist die neue Tat. Interessant ist auch, daß Bramante die Anregung zu diesem Rundbau aus der Malerei hat. Piero dei Franceschis sehr feine Architekturstudie im Pal. Ducale, Urbino, bringt einen verwandten Rundbau. Diese Studie ist übrigens auch bedeutsam für die Entwicklung einer als Ganzes gesehenen Platzarchitektur. Gewiß sind dazu bei diesen Rundbauten, ebenso wie bei denen auf den Sposalizio von Perugino und Raffael Erinnerungen an die Grabeskirche zu Jerusalem tätig. Hinzuzurechnen wäre für die Gesamtwirkung des Tempietto, dessen Kuppel sich weich schwingend aus dem unten vom Säulenumgang verstärkten Zylinder entwickelt, die einstige Umschließung des Baues mit einem Säulenportikus, was auf starke Berechnung perspektivischer Wirkungen hinweist.

Den schönen Klosterhof von S. M. della Pace (1504) und den Chor von S. M. del Popolo (1505–09) übergehend, wenden wir uns der grandiosen Aufgabe des Neubaues von S. Peter zu, für den Bramante am 18. April 1506 als erster Architekt auserlesen war. Die Baugeschichte von S. Peter geht bis auf Nikolaus V. zurück, unter dem Bernardo Rossellino 1452 den Bau begann, Giuliano da Sangallo führte 1470 unter Paul III. die Arbeiten weiter. Wenn diese Architekten aber am Basilikaschema festhielten, faßte Bramante den grandiosen Plan, einen mächtigen Kuppelbau auf dem Grundriß des griechischen, gleicharmigen Kreuzes aufzurichten. Damit traf er das Rechte. Eine Kuppel muß als Zentrale das Ganze gleichmäßig überherrschen. Das System des Langbaues widersprach den Absichten der Zeit. Bramante war es nur vergönnt, die mächtigen Grundpfeiler der Kuppel mit den sie verbindenden Gurtbögen und dem linken Kreuzarm mit Umgang und Nebenkuppel bis zu einer gewissen Höhe emporzuführen. Der Künstler starb am 11. März 1514. Dann übernahm Fra Giocondo, ferner Raffael bis zu seinem Tode die Bauleitung, darauf wurde Antonio da Sangallo d. J. und, als dieser 1547 starb, Michelangelo der erste Architekt an S. Peter. Auch er hat am Zentralbausystem festgehalten, es aber weiterhin zu mächtiger organischer Körperlichkeit erhöht. Er hat das Modell zu der Kuppel entworfen. Der Grundriß war auch bei ihm ein gleicharmiges Kreuz, an dessen Eingangsseite eine mächtige viersäulige Vorhalle stehen sollte. Vollendet ist die Kuppel 1590, der ganze Bau jedoch erst durch Maderna, der 1605 die Leitung übernahm. Ihm wurde die Änderung des Zentralbaues in das Langhausschema vom Klerus aufgezwungen, wodurch die Wirkung bedeutend beeinträchtigt wird. Das Innere ist weiter durch die phan-

Digitized by Google

tastischen Dekorationen Berninis auf mehr barocke, dekorative Wirkung eingestellt.

Jedenfalls aber liegt für die Anlage, für Grundriß und Raumdisposition der Peterskirche Bramantes Plan zugrunde. Es war eine Zentralanlage auf Grund eines griechischen Kreuzes mit mächtiger zentraler Kuppel und vier Ecktürmen, die in den Winkel der Kreuzung aufgestellt waren. Wir haben im Inneren am Mittelbau auch heute noch Bramantes Grundkern. Ein Blick auf den Hintergrund der Schule von Athen gibt uns vielleicht am ehesten eine Vorstellung von der geplanten Wirkung. Mächtige Eckpfeiler tragen Rundbogenwölbungen und führen zum Kuppelraum hinein. Dieser war nun mit einem offenen Säulengang über den Winkeln gegliedert, der dann die viel mehr flache Kuppel trug. Michelangelos Werk war es, diesem Mittelraum durch Zufügung des Tambours und Erhöhung der Kuppel seine himmelanstrebende Kraft zu verleihen. Außerdem fügte er vier Nebenkuppeln bei, die das Äußere noch lebendiger gestalten (Abb. 1) und zusammen mit der wundervoll aufsteigenden Kuppel eine geschlossene, plastisch-organische Wirkung hervorbringen. Bramantes geplanter Bau mit seiner flachen Kuppel und den vier Ecktürmen muß dagegen schwerfällig-streng erscheinen, ebenso wie im Inneren sicher auch ein ruhigeres Gleichmaß geherrscht hätte, während erst bei Michelangelo die Konzentration aller Kräfte und Raumwerte auf die Kuppel gewonnen wurde. Gewiß waren die Formen bei Bramante, dem Architekten strenger, klassischer, architektonischer, während Michelangelo der Plastiker, die Form im einzelnen vernachlässigend, viel mehr auf lebendige Wirkungen ausging. Man wird jenem das Lob größerer Gesetzmäßigkeit zuerkennen, während dem eigenwilligen, genialen Geist Michelangelos in seinem erhöhten Subjektivismus gewiß die größere, gestaltende und mit Leben durchdringende Kraft innewohnte.

Als weiteren Kirchenbau nennen wir die Santa Casa in Loreto (seit 1510) von Perugino ausgeführt, ein Schmuckraum; Bramantes Geist lebt in S. M. della Consolazione in Todi, seit 1508—24 von Cola da Caprarola, Ambrogio da Milano und Fr. de Vito ausgeführt, einer der schönsten Kuppelbauten Oberitaliens (Abb. 7), ferner von demselben Cola ist die Kuppel des Domes von Foligno.

Neben den Kirchenbauten treten die Palastbauten Bramantes wesentlich zurück, nachdem man ihm die schöne Cancelleria (Abb. 8) nicht mehr zuzuschreiben hat. Diese, schon 1486 begonnen, erscheint als die Vollendung dessen, was der Pal. Rucellai in Florenz an Fassadengliederung mit drei verschiedenen Pilasterordnungen übereinander gebracht hat. Die Verstärkung der Profile, die Betonung des Mittelgeschosses durch ein kräftiges Postament u. a. erweisen den Fortschritt in die Hochrenaissance, die, das Zierliche überwindend, größere Gesamtwirkung erstrebte. Noch schöner



Digitized by Google

fast ist der reizvolle Säulenhof mit z. T. antiken Säulen in den Loggien der beiden unteren Stockwerke. Der Säulenhof Bramantes in S. M. della Pace zeigt andere Verhältnisse und ist noch mehr hochrenaissancemäßig. Endlich jedoch hatte Bramante den vatikanischen Palast auszubauen, eine Arbeit, die sich in der Gebäudegruppierung um den dreiseitigen Hallenhof, den Cortile d. S. Damaso konzentriert. Endlich jedoch baut er den Pal. apostolico in Loreto (Abb. 9), dessen stattlicher Hof mit den zweigeschossigen Rundbogenarkaden bei fester Pfeilergliederung und mächtigen Gesimsen stattliche Hochrenaissanceverhältnisse zeigt. Auch wie hier die tiefen Schatten der offenen Loggien für den kraftvollen, architektonischen Rahmen einen wirksamen, massiven Hintergrund geben, ist Hochrenaissancegeist.

In der Gefolgschaft Bramantes war auch Raffael als Architekt am Weiterbau von S. Peter nach Bramantes Plänen, fernerhin an der Villa Farnesina (1509—11) und besonders an der Villa Madama auf dem Monte Mario tätig. Von dem weiteren Gefolge seien Gengas Villa Imperiale bei Pesaro, Giulio Romanos Palazzo Ducale in Mantua, der ganz in Rustica ausgeführte Palazzo del Tè und das Innere des Domes ebenda genannt. Gewisse Selbständigkeit zeigt Baldassare Peruzzi (1481—1534). Sein schönster Bau, der Palazzo Massimi alle Colonne (Abb. 10) seit 1535, ist in der Verarbeitung der Fassade in der Straßenflucht eine der besten und glanzvollsten Leistungen für die Einfügung des architektonischen Einzelbaues in die Umgebung. Die Art, wie der Künstler die Krümmung der Straße mit Hilfe einer prachtvollen Vorhalle mit divergierenden Kolonnen verarbeitete, die schöne Gesetztheit der Proportionen und plastische Massigkeit der Bauglieder, all das kann als eine geradezu klassische Lösung des Problems gelten. Palazetto Spada, Pal. Ossoli, der Plan zur Villa Caprarola u. a. gehören ihm. Von Antonio da Sangallo d. J. (1483—1546), der streng, aber leicht nüchtern ist, seien die Kapelle in S. Giacomo degli Spagnoli, der Pal. Sacchetti und das Innere von S. Spirito in Rom mit flachgedecktem Mittelraum und fünf Apsiden genannt, endlich der Pal. Farnese, dessen Kranzgesims und oberes Stockwerk im Hof von Michelangelo sind.

Erhob sich so Rom auch für den Palastbau zu führender Rolle hinein in die Prachtgestalt des Cinquecento, so verhält sich Florenz sehr zurückhaltend. Baccio Baglioni (1462—1543) kommt nicht über Cronaca hinaus; von ihm mit Giul. da Sangallo und Cronaca ist die Verkleidung der Domkuppel.

In Oberitalien gewinnen Verona und Venedig führende Rolle, ersteres mit Michele Sanmicheli (1484—1559), der, vielleicht unter Bramantes Einfluß stehend, die große Rundkirche Mad. di Compagna und die Pellegrinikapelle aufführte. Weiterhin als Festungsbaumeister tätig, entwickelte er am Palastbau ziemlich derbe, kräftige Formen. Genannt seien: Pal. Bevilacqua, früh und schwer in der Säulengliederung und den massiven

Digitized by Google

Fensterrahmen; Pal. Canossa mit offener Halle im Erdgeschoß; in einer Säulenordnung, Pal. Pompei (Abb. 11), wo das Untergeschoß in Rustica, das Hauptgeschoß zur Dominante wird; in Venedig Pal. Grimani, ein Bau von großer, massiver Grundform und stattlich reicher Ausstattung mit unterer Halle und mächtig gefaßten Riesenfenstern im Obergeschoß, jedenfalls einer der glänzendsten, auch innerlich großen Bauten Venedigs. Weiterhin seien Pal. Corner-Mocenigo und der reizvolle Pal. Roncali in Rovigo angeführt. Überall offenbart er sich als Meister großer Auffassung und künstlerischer Phantasie. Ebenfalls ein Schüler Bramantes ist der in Venedig tätige Florentiner Jacopo Sansovino (1486—1570). In Rom hat er begonnen, S. Marcello al corso-Inneres ist von ihm, 1517 ging er nach Venedig. Von seinen dortigen Kirchenbauten seien die Fassade der Scuola degli Schiavoni (1531), das Innere von S. Francesco della Vigna (1534), endlich als sein Bestes S. Giorgio dei Greci mit einschiffiger Tonne und Kuppel genannt. Dann aber ist er vorzüglich als Palastarchitekt tätig gewesen. Er zeigt dabei nicht die Kraft Sanmichelis oder das Schönheitsgefühl Palladios, sondern wird leicht überladen, schwülstig und prunkhaft. Sein Pal. Corner della Cà Grande zeigt im Untergeschoß noch Rustica, in den beiden oberen Geschossen Rundbogenfenster zwischen Doppelsäulen und mutet noch römisch an. Ganz venezianische Pracht und Pomphaftigkeit weist sein Hauptbau, die Bibliothek von S. Marco seit 1536 auf; er ist von großer Aufmachung und gewisser Äußerlichkeit, die schon barock anmuten. Die große Gliederung des zweigeschossigen Baues mit Rundbogenarkaden auf Pfeilern und Halbsäulen im Untergeschoß, noch reicheren Rundbogenfenstern auf Säulen im Obergeschoß hat immerhin etwas Glanzvoll-Großes. Die Bildhauerarbeiten seiner Hand erhöhen den Schmuck des Gebäudes. Ähnlich reich an Plastik ist die Loggetta am Campanile. Auch die späten Bauten der Lombardi ragen schon in die neue Zeit hinein, so die schöne S. Salvatore, welche, 1506 von Giorgio Spavento entworfen, drei Flachkuppeln auf Tonnengewölbe tragend, zu den schönsten Kirchen Venedigs gehört. Sansovino übernahm bis zur Vollendung 1534 die Bauleitung.

Als Meister reinster Renaissancekultur, der in seiner Strenge und ruhevollen Klarheit dem Bramante verwandt erscheint, ist endlich Andrea Palladio zu nennen (1508—80). Er hat in der Tat das rinascimento dell' arte antica wie kein anderer erstrebt und kein Baumeister der Renaissance hat ein gleich großes Gefühl für schöne Verhältnisse, Reinheit der architektonischen Formen und das edle Gleichmaß in der Verteilung der Bauglieder für die hohe Gesetzlichkeit im Aufbau wie die rhythmische Schwingung der umgrenzenden Linien. Dazu zeichnen sich seine Bauten bei aller Klarheit doch auch durch reiche Fülle der Formen aus. Beginnend mit dem Stadthaus in Vicenza, der sog. Basilika (Abb. 12), wo er einen älteren

Digitized by Google

gotischen Bau mit einer wundervollen, zweigeschossigen Loggienarchitektur umkleidete, bis zu den verschiedenen Palästen in Vicenza, Pal. Trissino, Pal. Porto (1552), Marcantonio Tiene (1556), Pal. Valmarana (1566), sämtlich mit einer Ordnung, Pal. Chieregati (vor 1566) und Pal. Barbarano (1570) mit zwei Ordnungen seien genannt. Palladio bevorzugte die eine Ordnung oft mit Rustica, wie am Pal. Tiene, womit er den Bauten etwas Großes und Beherrschendes verlieh. Vorbilder fand er in antiken Bauten, an Triumphbogen. Sein Teatro Olympico in Vicenza ist vielleicht seine großartigste Leistung, vollendet von Scamozzi (1579—84), dazu kommt eine große Zahl von Villen, unter denen die Villa Rotonda (Abb. 13) die berühmteste ist. Ein runder Mittelbau mit vier jonischen Tempelfronten offenbart er freilich auch, daß diese Zeit von einer sinngemäßen Lösung des Landhausproblemes noch ferne war. Der Bau erscheint trotz aller Schönheit in der Außenform zu pompös für die mangelhafte Entwicklung der Innenräume. Wir wissen, daß erst das 18. Jahrhundert die Aufgabe der harmonischen Verbindung von Innenraum und Außenbau in der Palastarchitektur gelöst hat.

Bei seinen zumeist in Venedig befindlichen Kirchenbauten bevorzugt er ebenfalls eine Monumentalordnung im Tempelfrontstil. Allzu originel sind seine Einfälle nicht. Wenn nicht die Antike, so haben Pläne zur Peterskirche Roms aus Bramantes Schule die Motive gegeben. S. Giorgio Maggiore bringt (seit 1565) eine gewaltige Gruppierung; besonders wirksam ist das Innere mit mächtiger Vierungskuppel in dreischiffiger Pfeilerbasilika. Ein neues Schema der einschiffigen Anlage mit Seitenkapellen zeigt Redentore (1577—92) mit Tonnengewölbe, schöner Kuppel und reichen Durchblicken in Kapellen und Chor. Das Äußere baut sich auf der Tempelfassade des Mittelstückes zur Kuppel wirksam empor, freilich immer etwas nüchtern in der strenglinearen Aufteilung der Flächen, den gradlinigen Giebeln u. a. In jedem Fall sind sie die trefflichsten Zeugnisse eines klassisch strengen Stiles. Zu seinen Bauten und den in der „Architettura" niedergelegten theoretischen Feststellungen der klassisch-antikisierenden Architekturformen flüchtete in späteren Zeiten aus dem Wirrsal des Barock immer die Kunst, welche Ruhe und Ausgleich suchte. Vorzüglich Vincenzo Scamozzi (1552—1616) hat mit seiner „Architettura universale" eine große Werbetätigkeit in nordischen Ländern geleistet und die venezianischen Zierformen nach Deutschland und den Niederlanden getragen.

Neben Venedig nimmt Genua in der Architektur der Hochrenaissance die hervorragendste Stelle von Oberitalien ein. Der Palastbau macht dort zunächst mit Montorsoli und dessen Pal. Doria, ferner mit Castello und seiner Pal. Imperiale in Cataldi einen bedeutsamen Aufschwung. Galeazzo Alessi (1512—1572) aus Urbino ist der Hauptarchitekt, der die Unebenheit des Terrains zu großartigen Treppenanlagen malerisch gestaltend ausnutzte.

Digitized by Google

Pal. Spinola zeigt bei außen einfacher Anlage in Hof, Vestibül, Treppe und Garten große Komposition; Mailand, Pal. Marini mit schönem, reichem Hof; Genua Pal. Serra, die abgebrochene Villa Sauli und Pal. Avicini mit Gartenterrasse und Bogenhalle sind in der wirksamen Raumdisposition hervorragend. Seine Kirche S. Maria da Carignano gehört zu den effektvollsten Hochrenaissancebauten auf griechischem Kreuz als Grundriß, dem Plan Bramantes zur Peterskirche nachgebildet, mit Tonnengewölbe, Mittelkuppel und kleinen Nebenkuppeln, in der schönen Einfachheit von großer Wirkung im Inneren, das Äußere leider verunstaltet. Eigentlich hat aber erst das Barock die endgültige Lösung zum Palastbau in Genua gefunden.

Dann aber kommt Michelangelo, der große Formgestalter, und zwingt auch die Architektur gewaltsam fast in seinen monumentalen, plastischen Formgedanken hinein. Jene klassische Architekturschönheit des schönen Gleichmaßes, die die Urbinaten Bramante und Raffael erstrebten, oder die antikisierend strenge Weise des Palladio werden zurückgedrängt. Gewalt gilt vor Gesetzmäßigkeit, die Gewalt instinktiv-mächtigen plastischen Raumgefühles. So kommt es zur organisch-plastischen Formwucht der Peterskuppel, aber auch zu barocken Eigenwilligkeiten, wie sie besonders kraß in der Treppe der Laurenziana hervortreten. Es waren Schüler Michelangelos, Vignola und Giacomo della Porta, welche die Einleitung und die Grundformeln für die Barockarchitektur gefunden haben.

---

## 3. Die Expressionisten des ausgehenden Quattrocento: Botticelli, Filippino und Signorelli.

Hier haben wir es zunächst mit der wachsenden Auflehnung gegen die im wissenschaftlichen Objektivismus sich ergebende Ernüchterung der Zeit zu tun. Sie äußerte sich, wie ja auch heute, in einem z. T. wild herausbrechenden Expressionismus. Wir wissen, daß gleichzeitig auf religiösem Gebiet in Savonarola der gleiche Widerspruch lebendig wurde. Es ist das ein Beweis, welch gewaltiger Drang nach neuer Beseelung und Verinnerlichung gegenüber der kalten Verstandesweise der Renaissance in der Welt auffachte und wie selbst diese scheinbar so klar denkende Zeit voller Gegensätzlichkeit war. Aber die nüchterne Naturkopie der Realisten und die seelenlose Verstandesverrechnung der Meister der Komposition, wie Ghirlandajos hatte man ebenso überdrüssig wie das mehr äußerlich anatomische Interesse für Körperformen oder physische Kraftentfaltung der Pollajuolo und Verrocchio, denen das plastische Motiv nur als ein physisch-organisches

Digitized by Google

Bewegungsmotiv wertvoll war. Es war physische Körperdynamik und wenn auch, wie etwa auf der ausdrucksvollen Geste des Christus in der Thomasgruppe und der fast schmerzhaften Bewegung des Johannes auf der Taufe Verrocchios, ein seelisches Moment auftaucht, so neigten diese Meister doch mehr zu einer übertriebenen Wiedergabe äußerer Kraftanspannung und körperlicher Schmerzempfindung, ferner zur Theatralik. Perugino und die Umbrer hatten eine sentimentale Note nach dem rationalistischen Florenz gebracht. Nordischer Einfluß griff bedeutsam ein, wie überhaupt für das Quattrocento die nordische Kunst viel stärker auf den Süden wirkte als umgekehrt. Erst mit der Hochrenaissance schlug es um. Hugo van der Goes' Portinari-Altar machte gewaltigen Eindruck gerade auf die expressionistischen Meister, zu denen wir jetzt kommen. Botticelli und Signorelli steigerten Bewegung und physische Form mit intensivem Seelenleben und starken Gefühlsmomenten, während Filippino Lippi in zartester Sentimentalität die Farbe als Ausdrucksmittel hinzuzubringen suchte. Eigentümliche Dissonanzen zwischen ekstatischen Gefühlsäußerungen und ihren Formulierungen traten zutage. Innerster Belebungsdrang wurde die Triebkraft zu einer oft wilden, formalen Zerrissenheit.

Wie verschiedenartig diese Auffassung jener objektivistischen Gestaltung der älteren Richtung gegenübersteht, dafür als Charakteristikum der Vergleich zwischen zwei sitzenden Heiligengestalten Ghirlandajos und Botticellis in Ognisanti, Florenz. Der Hieronymus (Abb. 14) jenes Meisters der strengen Form ist klar, greifbar, sachlich, aber auch unberührt von jeder inneren Erregung. Die Objektivität ist zum Äußersten getrieben und von fast niederländischer Kleinlichkeit in der sorgsamen Durchbildung alles Beiwerkes. Tischdecke, Schreibpult, Gläser, Töpfe hat der Meister mit dem gleichen, mehr äußerlichen Interesse gegeben wie das Figürliche. Dabei versteht er es in seiner geschickten, kompositionellen Weise Zusammenklang und Ausgleich in den führenden Linien und Flächen zu gewinnen. Den Kopf des weißbärtigen Alten rückt er in das Zentrum hinein, indem er die Linien der Arme um ihn herumlegt; die Körperlinie akkordiert links diese Drehung nach innen und das kleine Beiwerk rechts gruppiert sich um diesen schlichten Ruhepunkt im Bild bei bunter Vielfältigkeit, zu der die einfachen Vertikalen im Vorhang und Gewand links ein Gegengewicht abgeben. Von anderer Leidenschaftlichkeit ist Botticellis Augustin (Abb. 15). Ist dort alles Beruhigung und Ausgleich oder überhaupt noch nicht geweckte Leidenschaft, so ringt es hier und ist die Gestalt durchwühlt von prachtvollem Pathos. Gegenüber jenem passiven Gleichmut, hier ein ausdrucksvolles Hervorbrechen tiefer Empfindungen und innerster Überzeugung. Die herbe Größe der Erscheinung, das Sprechende des Augenaufschlages, das fast Schmerzhafte, das aus dem Spiel der Finger

Digitized by Google

der in weitem Ausholen wie mit gewaltiger Anstrengung pathetisch auf die Brust schlagenden Rechten klingt, das alles ist wundervoll akkordiert von dem Schwingungsrhythmus der begleitenden Linien. Einige große Linien, die klaren Horizontalen an Tisch und Gesims sind als kraftvoller Kontrast gleich einer mächtig pathetischen Gegenbewegung zum rechten Arm wirksam. Auch die sich aus dem Strahlenwirbel am Knie entwickelnde, schwunghaft ausholende, vielfach gebrochene Linie des über die linke Schulter in weitem Bogen geworfenen Mantels spricht fast ebenso laut wie Auge und Hand des Heiligen von innerem Ringen und seelischem Kampfe in unentwegter Glaubenskraft. Innerste Religiosität durchzittert die herbe Märtyrergestalt; das Auge flammt auf, die Lippen beben, es zuckt in den Sehnen und Muskeln, krümmt sich in den Fingern und Gelenken. Das ist religiöse Ekstase in Bewegung umgesetzt, gefühlte Bewegung voll innerlicher Anstrengung und Erregung; das ist starker Expressionismus.

Sandro Botticelli (1446—1510) tritt uns hier als hervorragender Gefühlssubjektivist entgegen. Schüler des Fra Filippo Lippi und Antonio Pollajuolo hat er von letzterem vorzüglich den Sinn für die Körperspannungen. Aber was bei letzterem physische Sehnenstraffung, körperliche Aktivität, athletische Kraft ist, wird von ihm verinnerlicht. Das ist eine weitgehende Absage an die Antike, die den Körper nur als physischen Akt gekannt hat. Nicht als rohe Gewalt, sondern als Widerspiel inneren Ringens soll die Bewegung im Körper hervorbrechen. Der Gefahr, daß dieser Körper bei übertriebener Subjektivierung der Bewegung sein Eigenleben verlieren und das Gleichgewicht zwischen äußerer Erscheinung und innerem Wesen hingeben muß, ist Botticelli nicht entgangen. Aus der aktivsten Bewegung des Pollajuolo wird bei ihm die sentimentale Bewegung. Aber zur dekorativen Stilisierung, von der man bei ihm auch geredet hat, ist er nicht herabgesunken, dafür war er zu sehr Italiener und Renaissancemeister. Gewiß geht er in der subjektivistischen Beseelung von Bewegung und bewegter Linie zu weit, indem er aus seinen aufgeregten Figuren wilde innere Dramatik hervorbrechen, aus weichen Schwingungen sentimentale Linien herausklingen läßt, je nachdem sein Innerstes von religiösem Aufruhr und Verzweiflung durchwühlt oder zu weicher Schwermut gestimmt war. So setzt er an Stelle von organischer Linie und Bewegung die sentimentale Linie in seiner heute so hoch geschätzten Seelenmalerei.

In seines Lehrers, Antonio del Pollajuolos Werkstatt hat er eine der sitzenden Tugenden in den Uffizien gemalt. Noch lebt die Technik des Meisters, die sorgsame Ziselierarbeit des Goldschmiedes weiter. Aber bei einem Vergleich zeigt sich schon ein Nachlassen der Energie, die bei der Wiedergabe rein plastischer Form, etwa im Faltenwurf oder in dem vielmehr an Fra Filippo Lippi erinnernden Gesichtstypus fehlt. Ähnlich steht es

Digitized by Google

mit dem hl. Sebastian in Berlin, bei dem aber schon Botticellis feine Empfindsamkeit für die sprechende Kraft der Linie in der scharf geknickten Silhouette offenbar wird. Es ist nicht mehr der Muskelmann, an dem die intensiven Körperspannungen vorgeführt werden, sondern sinnende Sentimentalität in Haltung, Silhouette und Linienführung spricht zu uns von seelischer, melancholischer Vertiefung. Dann folgt die berühmte „Primavera" (ca. 1481) in der Akademie, Florenz, sicher Botticellis Meisterstück. Hier hat der Meister seiner ganzen Innerlichkeit einen beinahe vollkommenen Ausdruck gegeben, insofern vollkommen, als die doch nur mit beschränktem Maße von Darstellungsenergie begabte Natur des Meisters gerade der Temperamentstimmung seines eigenartigen Wesens sprechendsten Ausdruck verlieh. Vor solchen Meisterleistungen der Kunst gestehen wir, daß Kunstwerk innerste Aussprache sein soll, Charaktergemälde Widerspiel der Seelenerlebnisse des Künstlers. Alles im Bild ist Empfindung und Ausdruck. In der reichen Vielfältigkeit, mit welcher der gleiche Stimmungston einer zart klingenden Seele immer widerklingt, ist es auch von ihm nie wieder übertroffen. Jede der Bewegungen ist voller Empfindsamkeit, sowohl die schüchterne Handbewegung und schamhafte Haltung der Venus, das fast anstrengend-langsame Greifen des Merkur zu den Orangen empor, das weiche Hineinfassen der Flora in die zum Ausstreuen in den Schoß gelegten Blüten, als auch besonders das wundervolle Bewegungsspiel der tanzenden Grazien. Jede leise Muskelschwellung, jede Gelenkdrehung, jedes Tasten der Finger will wirklich am eigenen Körper nachempfunden werden. „Nachempfunden" sage ich, das langsam tastende deutsche Wort sagt es vorzüglich, wie hier aus allem eine gewisse spröde Unbeholfenheit mit einer tiefen Empfindsamkeit gepaart heraus spricht. Das Geknickte, Eckige oder scharf Eingedrückte der Gelenke, wo weiche Geschmeidigkeit gemieden ist, pflegt man als das Quattrocentistische zu bezeichnen. Man fühlt sich an die deutsche Spätgotik erinnert. Und doch steckt in diesen Gestalten mit dem sinnlich starken Nachfühlen der eigenen Körperlichkeit, der organischen Körperbewegung die ganze Renaissance. Die drei Grazien mit den eigentümlich rhythmisch schwingenden Körperformen, weit entfernt von klassischer Schönheit und wunderbar zart umspielt von den Lichtwellen der durchsichtigen Schleiergewände, wirken plastisch. Das gilt besonders von der Rückenfigur in ihrer intensiven Körperlichkeit und von der unendlich vielfältigen Bewegung, die durch die in Reigen auf und nieder gebogenen Hände geht. Nie wieder in der Kunst ist innere Empfindung gleich innig in Körperbewegung übertragen worden. Es ist kein wild leidenschaftlicher Tanz, aber eine dem schweren Temperament des schöpferischen Meisters aus der Seele gewonnene Tanzbewegung, wie schwermütige, nordische Musik klingend, nicht wie heiter-lebensfrohe, südländische Weise.

Digitized by Google

Als gleichmäßiger Orchesterunterton zu den verschiedenen Soli, die die Figuren anstimmen, klingen die ruhigen Vertikalen und das grüne Dach der Bäume, ferner die grüne Wiese, beide mit farbigen Früchten und Blumen zum Teppich gemustert.

Nicht gleich reich und vielfältig, nicht so frisch übersprudelnd, aber um so ruhevoller und abgeklärter in der Abrundung der Gesamtkomposition ist die ebenso berühmte Venus der Uffizien, Florenz (Abb. 16). Wie das vorige Bild im Auftrag des Lorenzo Medici auf ein Gedicht in Polizians Giostra 1485 gemalt, geht zunächst die Hauptfigur auf eine antike, der mediceischen Venus verwandte Figur zurück. Der Vergleich zeigt, mit wie feinem Liniengefühl der Künstler die Bewegungsschwingung des Körpers herausarbeitet. Vor dünner Horizontlinie und ganz flächig stilisiertem Meer, in das die Wellen als Dreiecke geometrisch gezeichnet sind, steht die zarte, durchsichtige Erscheinung. Im rechten Arm ist eine winkelige Brechung. Der von Haarwellen weich umflossene, linke Arm akkordiert zart die ausgebuchtete Hüfte. Empfindsam ist das Geschmeidige der Erscheinung, der gegenüber das flatternde Haar, das unruhige Zickzack des fliegenden Mantels der aufgeregten Figur und der Uferlinie rechts und die aufgeregten Windgötter links in ihrer vielfältigen Knickung der Linien den Kontrastton anschlagen. Es liegt etwas von sentimentaler Weichheit in dieser Hauptfigur, um die Zartheit dieses Stimmungstones zu verstärken, komponiert er ringsum sie als ein Wirrsal gebrochener Linien. So wird ihm das Kunstwerk innerstes Erlebnis. Nicht gleich vollkommenen Ausgleich fand der Künstler in weiteren Werken mit Motiven aus der antiken Mythologie. Eine Pallas im Pitti, Florenz, für die Medici gemalt, läßt uns in der Strenge der Form kalt, und eine Venus mit Mars in London, Nat. Gallery, entwickelt das Liegemotiv in etwas unbeseelter Weise. Die kleine Verleumdung des Apelles in den Uffizien bringt eine übertriebene Steigerung erregter Beweglichkeit. Sie weist in die etwa 1486 ansetzende Spätzeit des Meisters, in der er von der fanatischen Religiosität Savonarolas gepackt das Gleichgewicht verlor und zu einem verzerrten Expressionismus überging.

Zunächst wollen wir aber noch der drei großen Fresken gedenken, die er in der Sixtinischen Kapelle zu Rom neben einer langen Reihe von Einzelheiligen schuf. Gegenüber den kompositionell begabten Ghirlandajo und Perugino sehen wir Botticelli in der großen Figurenkomposition fast vollkommen versagen. Er wird nicht Herr der Massen. Nur reizvolle bewegte Einzelgestalten wie die zum Reinigungsfeuer Holz auf dem Kopf tragende Figur rechts oder die liebenswürdigen mädchenhaften Frauengestalten am Brunnen auf der Jugendgeschichte des Moses, endlich jedoch eine Anzahl prachtvoller Charakterköpfe, die wuchtige Gestalt des Moses auf der Bestrafung der Rotte Korahs bieten einen gewissen Ersatz.

Digitized by Google

Weiterhin traten aber auch im vielfigurigen Altarbild kompositionelle Aufgaben an ihn heran. So hat er eine Anbetung der Könige (Abb. 17) mit sämtlichen Mitgliedern aus dem Hause der Medici zu malen. Cosimo der Alte kniet vor dem Kind, Piero sein Sohn ist die Rückenfigur, rechts im Profil steht Lorenzo; rechts am Rande steht der Künstler selbst. Kompositionell bedeutet das Bild eine wichtige Neuerung. Er hat das Thema öfters behandelt (London, Nat. Gall. zweimal; Petersburg; Uffizien). Hier ist eine Zentralkomposition daraus geworden; Maria ist in die Mitte hineingerückt und zwar auf ein erhöhtes Podium in bergiger Landschaft. Der Einfluß von Mantegnas gleicher Komposition der Uffizien ist sicher. Das Interessanteste ist, daß aus dem Relief eine Raumkomposition gemacht ist, indem Maria nicht nur in die Mitte, sondern auch in die Tiefe hineingeschoben ist. Es ist dabei charakteristisch, daß der Florentiner nach einem klar disponierten Aufbau der Gruppe hinstrebt. Streng geht er von fest aufgeführten Seitenkulissen nach der Mitte in die Tiefe. Noch führt er, sich bergiges Terrain aussuchend, die Köpfe der hinteren Figuren in leicht altertümlicher Weise höher herauf. Aber das für die Zeit Bedeutsamste ist, wie er nun geistiges Leben, dramatische Bewegtheit in die Gestalten und Gruppe bringt und wie der Geist seelischer Erregung und lebendiger Anteilnahme von ruhig dastehenden Eckfiguren nach der Mitte hin immer mehr zunimmt. Sprechende Gesten, ein ausdrucksvolles Zueinanderreden verleihen den Gestalten jene innere Lebendigkeit, die nun einmal Botticellis Werke auszeichnet. Man beobachte links die beiden zueinander redenden Figuren oder rechts das lebhafte Zugreifen und Sichhinneigen, wo das Verständnis für Körperbewegung einen hohen Grad künstlerischen Könnens offenbart. Das ist die beginnende Durchgeistigung an Stelle der materialistischen Gleichgültigkeit, dramatisch anklingende Hochrenaissance gegenüber dem objektivistischen Quattrocento. Diese Anbetung der Könige war eine jugendliche Leistung, in der noch große Vielfältigkeit herrscht, die aber als Gruppenkomposition bedeutsamen Einfluß auf die zeitgenössische Kunst gewann. Leonardo brachte, sicher erst nach ihr, die letzte große Formulierung des kompositionellen Gedankens in seiner Anbetung.

Botticellis viel mehr sentimentales Temperament, sein fein religiöses Wesen ohne die beherrschende Phantasie eines gewaltigen Meisters hat zwar selten die endgültigen Lösungen der Aufgaben gefunden, aber er hat fast überall in mehr stiller Weise Vorbilder und Anregungen zu großen, letzten Gestaltungen gegeben. Das gilt wie von genannter Anbetung auch von der Halbfigurenmadonna, dem Magnifikat (Abb. 34), das für Raffaels Madonna della Sedia das Vorbild wurde, das gilt auch vom vielfigurigen Altarbild. Nach Frühwerken, die noch an Fra Filippo Lippi, seinen ersten Lehrer anklingen (Florenz, Corsini; Mailand, Poldi, Neapel, Gall u. a.), und einigen

Digitized by Google

Nischenmadonnen (Uffizien) geht er zum Tondo über, das schon von Fra Filippo Lippi gebracht war und in der Plastik von Desiderio wie Rosellino gepflegt wurde. Ein Ganzfigurenstück, verschiedene Halbfigurenbilder im Rund (Berlin; Uffizien; Wien, Akademie) leiten zu des Künstlers letzter Lösung im Magnifikat der Uffizien über. Zunächst dürfen wir keine schönheitliche Gestaltungen erwarten. Die Madonna ist immer von Engelgestalten umgeben, die in ihrer Herbheit, fast Häßlichkeit nichts Kindlich-Heiteres mehr an sich tragen. Alles soll Ausdruck sein, und darum kommt er leicht zu einer Verzerrung der Gesichter. Noch sprechender fast als Augen und Mundwinkel sind die Hände, die Finger, die Gelenke als Träger sentimentaler Bewegung und Empfindsamkeit. Nun ist es interessant zu sehen, wie die nervöse Sentimentalität, Linienempfindsamkeit lebendig wird und Ausdruck gewinnt. Die Linienschwingung des Rahmens überträgt sich auf die Gruppe, die sich, zwar etwas spröde, in das Rund hineinfügt. Es schwingt weiter in den vielfältigen Bewegungen der Figuren, der Arme und Hände, aber auch in dem feinen Gefühlsleben, das so innig aus den sprechenden Blicken der Engel zueinander wie der Maria zum Kind zu uns klingt. Das Kind und sein nackter Körper machen die Mitte aus, geistig wie geometrisch. So quattrocentisch die Einzelbildungen, die Eckigkeit der Bewegungen, die strenge Magerkeit der Formen sind, schon darin, daß ein kompositioneller, subjektivistischer Bewegungsschwung die Figuren zur geschlossenen Gruppe zusammenfügt, liegt ein gewaltiger Fortschritt. Das ist ein von einem Geist durchdrungenes, in einem eigenen Sentiment geformtes, einheitliches Kunstwerk. Hier knüpft Raffael an, und seine Madonna della Sedia ist die vollkommene Lösung des Motives im entwickelnden Geist des Cinquecento.

Zu Botticellis großfigurigen Altarbildern übergehend, erscheint er auf der Madonna zwischen den beiden Johannes in Berlin so ganz der Goldschmiedalehrling, der in Erz gegossene, scharf ziselierte Gestalten in hartem Licht und von festem Linienwerk umzogen gibt. Monumentaler ist die thronende Madonna in Florenz, Akademie. Hier aber stammt die gewaltige Wucht und herbe Größe sicher von einem nordischen Meister. Von Hugo van der Goes' Portinarialtar sind die charaktervollen Gestalten, die so ganz die Größe nordischer Charakteristik offenbaren, übernommen. Wie knorrige nordische Eichen, nicht wie schlanke italienische Zypressen stehen sie da und wachsen zu imponierender Größe empor. Gerade hier hat man auch den Eindruck, daß selbst die Hände in ihrer sprechenden Kraft von dort herstammen. Verwandt sind die vier Heiligen auf der Krönung der Maria ebenda; auch hier sind diese Einzelfiguren von monumentaler Bildung, während der in den Wolken schwebende Engelreigen von leidenschaftlicher Lebendigkeit und entzückender Schwunghaftigkeit durchbebt ist. Das ist

Digitized by Google

ein Motiv, das er auf dem letzten datierten Bild in London (von 1500), einer eigentümlich mystischen Anbetung des Kindes, wiederholt.

Von der fanatischen, religiösen Bewegung Savonarolas, die damals Florenz bewegte, fortgerissen, zog sich der Künstler 1500 in klösterliche Abgeschlossenheit zurück. Stark innerlich zerrissen scheint seine Seele gewesen zu sein. Das sagt seine Verkündigung der Uffizien mit der wie vor Schreck in sich zusammenbrechenden Maria oder seine Beweinungen in Mailand, Poldi-Pezzoli und München, in denen die Darstellung zu einer von wildem Schmerz verzerrten Szene wird, bizarr in den Gesten wie Falten, aufgeregt in Linien wie Lichtern. In der Zeichnung hat er sich als ein feiner Vergeistiger der Linie besonders in den geistvollen Illustrationen zu Dantes Divina commedia in Berlin offenbart. So sehen wir etwa auf dem ersten Blatt zart gelöst die Gestalten Virgils und Dantes, getragen von Putten, zum Paradies hinter feinen dünnen Bäumchen zu himmelstrebender Seligkeit emporschweben.

Überschauen wir das Schaffen des Meisters, so erkennen wir, daß auch bei ihm das Formprinzip als sieghaftes Moment blieb. Nur ist es bei ihm nicht wie bei Ghirlandajo die ruhende räumliche Form, sondern die stark lineare, in Bewegung aufgeregte Form. Aber schließlich war es doch das plastische Objekt, in das hinein er sein eigenes Körpergefühl legte und das er mit individuellem Leben erfüllte.

Zu diesem Meister der feinfühligen Linie kommt der Maler der ausdrucksvollen Farbe: Filippino Lippi (1459—1504), der Sohn des Fra Filippo. Er war ein leidenschaftlicher Phantast, und wenn ein italienischer Künstler romantisch genannt zu werden verdient, so ist er es. Er muß auch im Leben eine hinreißende Persönlichkeit gewesen sein, denn überall ist er angesehen, beliebt, und immer, wenn große Aufträge auszuteilen waren, denkt man gerade an ihn. So übergibt man ihm die Fertigstellung der von Masaccio unvollendet hinterlassenen Fresken der Brancaccikapelle. Freilich erscheint er neben diesem Meister aus dem Geschlechte der Heroen unsicher und weich. Seine Gestalten wirken neben den gewaltigen Blöcken und schweren Monumentalgestalten Masaccios dürr und mager im Geiste des späteren Quattrocento. Er war Schüler Botticellis, und manche seiner Jugendwerke, am meisten die Erscheinung der Maria vor St. Bernhard in der Badia von Florenz von 1480, sind von dem schwärmerischen Hauch dieses Meisters beseelt. Was das spätere Quattrocento an Empfinden für das Zarte, Zierliche gezeitigt hat, ist vielleicht nirgends so fein ausgesponnen wie in diesem Frühbild Filippinos. In all den dünnen Profilen, in der empfindsam spitzen Zeichnung, der Durchsichtigkeit der Färbung lebt feine, nervöse Berauschung im Spitzen, Zarten, Zierlichen. Man beobachte die schmalen feinfühligen Hände, die nur mit den Fingerspitzen berühren. In

Digitized by Google

den Typen klingt ebenso wie in der Madonna Corsini der Portinarialtar nach; selbst an die durchsichtigen Profile und körperlosen Gestalten des Fra Angelico denkt man. Nur ist das Innenleben lebhafter und in Ausdruck wie in Durchbildung reicher geworden. Unruhe und Aufgeregtheit, die keine breiten, ruhigen Flächen dulden, sondern alles mit kleinem Detail, scharfen Linien, prickelnden Lichtern beleben, sind eingezogen. Aber in der Art, wie das weiße Wollgewand des heiligen Bernhard als große Farbenmasse herausgearbeitet und die Zeichnung der Faltenlagen einer breiteren, mehr stofflichen Realität geopfert ist, offenbart sich der Kolorist.

Mit den Jahren entwickelt er dies koloristische Empfinden noch mehr. Es kann kein Zweifel sein, daß Goes' Portinarialtar auch auf sein rauschendes Kolorit gewirkt hat. Aus dem zarten Schillern spitzer Lichter auf Schleiern usw. geht er in das breite Leuchten mächtig gehäufter Faltenmassen über. Er wirft die farbigen Gewänder in überreicher, weicher Fülle und kommt zu außergewöhnlichen Effekten. Während seine Brancaccifresken (vollendet 1484), das Madonnenbild der Uffizien (1485/86) und ebenso das in S. Spirito noch zurückhaltend sind, lassen die Fresken der Capella Caraffa in S. Maria Maggiore zu Rom (1489—1493) all seine Leidenschaften wild aufflammen. Da hat er eine überraschend dramatische Himmelfahrt gemalt, die in Schwung und Erregung an Tizian denken läßt. Zurückgekehrt, malt er Altarbilder, die an malerischer Breite, großem Wurf der koloristisch reich abgestimmten Gewänder unbedingt etwas Monumentales haben. Die rauschende Farbenfülle, das prunkhaft Schillernde der in wild wogendem Getriebe bewegten Faltenmassen seiner Gewänder, die bauschig aufgewühlt von stofflicher Sinnlichkeit sind, dazu die magisch abgestimmten Landschaftsgründe mit eigentümlich naturwahren atmosphärischen Stimmungstönen überraschen in der florentinischen Umgebung. Besondere Vorliebe hat er für violette Töne, die wie etwa auf dem Münchener Bild (Abb. 18) kräftiger im Mantel der Maria, zarter im weißen Mantel Christi schimmern, ferner jedoch in den wild zerrissenen landschaftlichen Gründen spielen. Wir denken an nordische Kunst, selbst an M. Grünewald, der, wenn er wirklich in Italien war, von Filippino gelernt haben könnte, zum mindesten aber in ihm eine verwandte Seele gefunden haben mag. Vorzüglich Filippinos letzte Arbeiten, die Fresken in der Strozzikapelle von S. Maria Novella, Florenz (1501/2), mahnen an den deutschen Expressionisten der Farbe (Abb. 19). Gewiß stehen sie im Zeichen der Verwilderung, aber sie sind zugleich von einer fabelhaften, farbigen Stofflichkeit. Wenn irgend etwas im Quattrocento barock genannt werden kann, so sind es diese wild romantischen Äußerungen einer leidenschaftlich aufgewühlten Künstlerphantasie. Gerade diese Fresken haben auf nordische Künstler gewirkt. Die phantastischen Architekturgründe der niederländischen Romanisten kommen daher.

Digitized by Google

Der in seiner Zeit so hochgeachtete Künstler — auch die von Leonardo unvollendet gelassenen Aufgaben des Hieronymus und der Anbetung der Könige erhielt er in Auftrag (Uffizien und Akademie, Florenz) — ist ohne jede Nachfolgschaft geblieben. Die Zeit war noch nicht zur Lösung des Farbproblems reif, sie wurde zugleich durch die großen Meister in andere Bahnen, d. h. zum großen Formalismus hingelenkt. Filippino blieb wie sein nordischer Gleichgesinnter Grünewald ein Einsamer. Leonardo und Dürer überholten sie und machten Schule. Der Einfluß der Niederländer, der im Kolorismus ausstrahlte, mußte weichen. Wir wollen nur noch Piero di Cosimo (1462—1521) erwähnen, der wie kein anderer Florentiner die Pracht der Lokalfarbe von Hugo van der Goes und den Niederlanden übernahm, und in dessen Gefolgschaft Andrea del Sarto als glänzendster Kolorist der Renaissance emporgewachsen ist. Seiner farbenschweren Konzeption in den Uffizien, Florenz, deren Aufbau mit der vor hellem Himmel stehenden Maria und den beiden knieenden Frauen entfernt auf Raffaels Sixtina verweist, der lebendigen, ganz niederländischen Anbetung der Hirten in Berlin, ferner jedoch des zarten Venus-Mars-Bildes ebenda und des stimmungsvollen Todes der Procris in London, Nat. Gallery, mit ganz außergewöhnlich malerischer, farbenduftiger Flachlandschaft sei gedacht.

Aber die Zeit wies auf das Problem der Form, und der Dritte der Expressionisten, der sein starkes Sentiment mit dem Problem der Form am innigsten verknüpfte, hat denn auch am meisten Einfluß auf die Entwicklung gehabt. Es ist Luca Signorelli (1450—1523), der Meister von Cortona. Ein Schüler Piero dei Franceschis, in der Farbtechnik vielleicht durch Melozzo oder direkt von Justus von Gent auf einen schweren Lokalton in dicker Firnisfarbe gestimmt, hat er schließlich in Florenz die Erziehung zur großen Form gefunden. Er bringt zu florentinischer Strenge umbrisches Pathos. Eine etwas schwerfällige Dramatik, bedingt in dem stark melancholischen Sentiment einer tief nachdenklichen Seele, verleiht seinen Werken ein eigenes Maß herber Größe. Weiterhin kommen zu der in florentinischer Schule entwickelten Bereicherung der Formensprache mit lebensvollen Bewegungen und verschiedenfachen dramatischen Steigerungen noch eine aus malerischem Geiste geborene Farbenfreudigkeit und Lichtfülle, mit denen er jene Wirkungen noch bedeutsam zu erhöhen vermag. Auch da geht er über die trockene Behandlung der Florentiner hinaus und erhebt sich zu großer Wucht der Gestaltung und breitester Lichtflut. Gerade von ihm hat Michelangelo gelernt, Signorelli hat es vermocht, dem Jubel ob der Befreiung des Nackten, wie Burckhardt sagt, den rauschendsten, vielfältigsten Ausdruck zu geben.

Das bezieht sich auf sein Hauptwerk, die sechs Fresken der Marienkapelle im Dom zu Orvieto (1499—1504), das wir darum hier vorannehmen

Digitized by Google

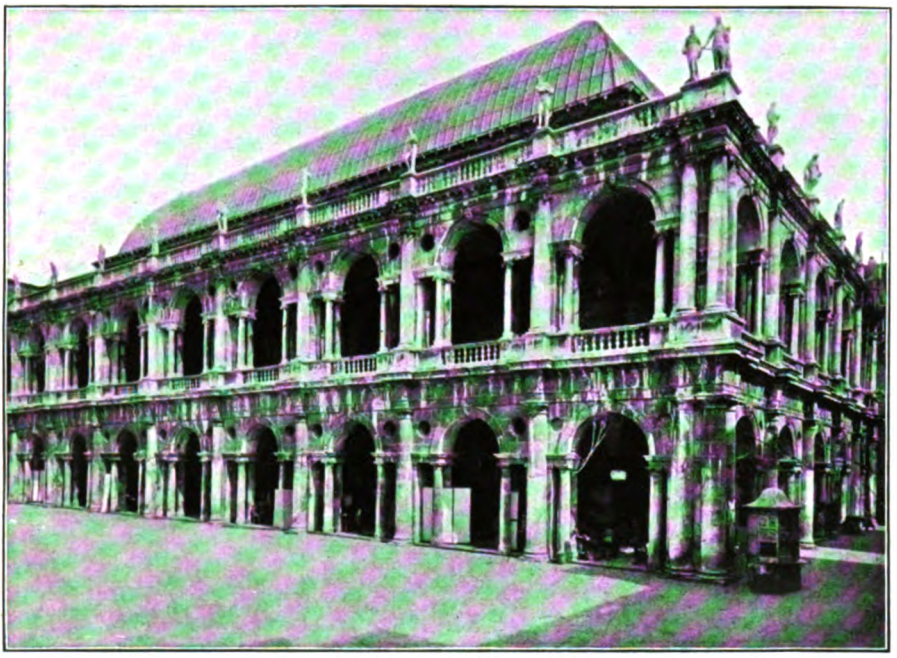


Abb. 12. Palladio, Die Basilika in Vicenza.

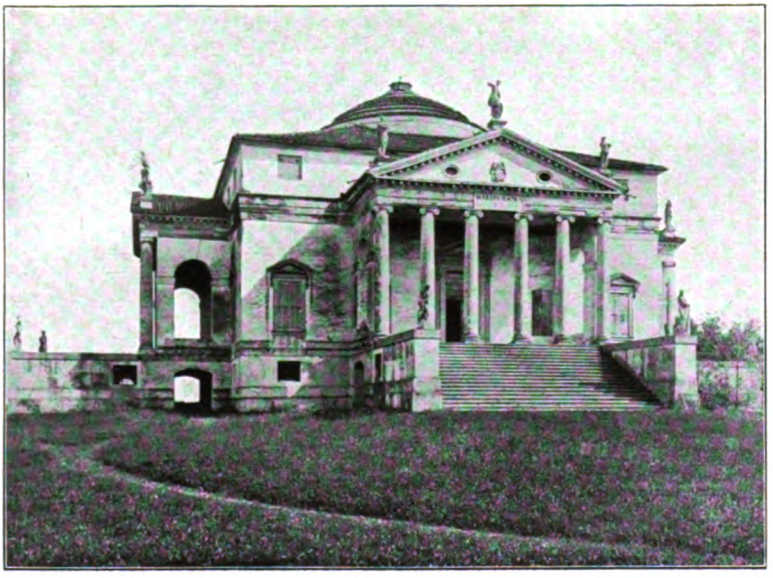


Abb. 13. Palladio, Villa Rotonda bei Vicenza.

Digitized by Google

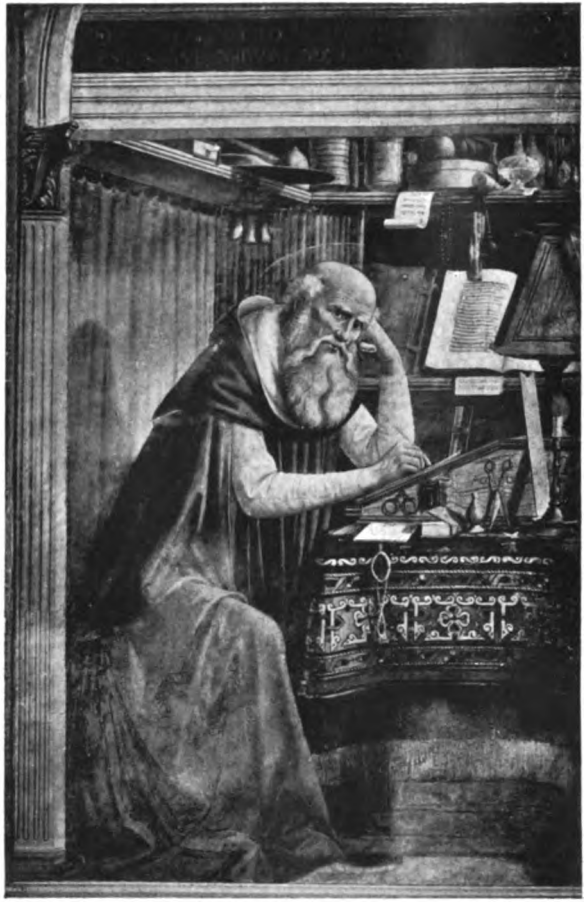


Abb. 14. Ghirlandajo, hl. Hieronymus.
Ognisanti, Florenz.

Abb. 15. Botticelli, hl. Augustin.
Ognisanti, Florenz.

Digitized by Google

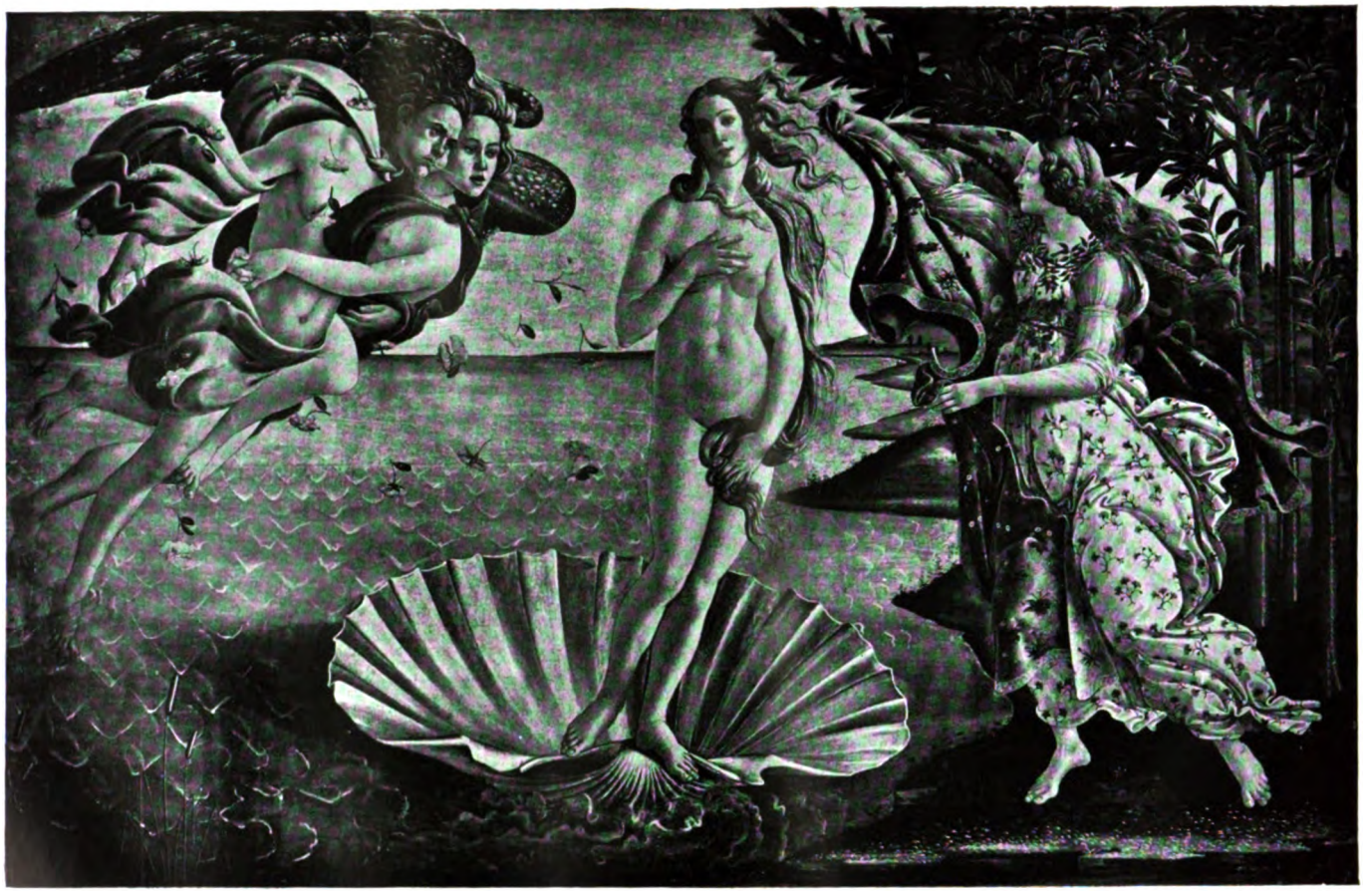


Abb. 16. Botticelli, Geburt der Venus. Uffizien, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 17. Botticelli, Anbetung der Könige. Uffizien, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 18. Filippino Lippi, Christus und Maria. A. Pinakothek, München.

Digitized by Google

Abb. 19. Filippino Lippi, Teufelsaustreibung. S. M. Novella, Florenz.

Digitized by Google

**Abb. 20. Luca Signorelli, Auferstehung der Seligen. Dom, Orvieto.**

Digitized by Google

Abb. 21. Signorelli, Madonna.
Uffizien, Florenz.

Abb. 22. Signorelli, hl. Familie.
Uffizien, Florenz.

Digitized by Google

wollen. Der Antichrist, die Auferstehung der Toten (in drei Fresken, zwei durch Fenster geteilt), die Seeligen und die Verdammten schmücken die mächtigen Wände. Sie haben in der unendlichen Fülle körperlicher Gestaltungen als Abschluß des quattrocentischen Studiums des Aktes zu gelten, ragen jedoch in der sicheren Handhabung, mit der der Künstler, ohne Spuren kleinlichen Naturstudiums arbeitend, seiner frei schaffenden Phantasie leidenschaftlichen Ausdruck verleiht, schon in das Cinquecento hinein. Er schöpft schon aus dem Vollen, nirgends ist mehr ein Suchen und Tasten, sondern ein geniales Streben, die körperliche Formenwelt mit lebendigem Geisteshauch zu beleben. Auch darin kommt die Verinnerlichung zum Siege. Das sind nicht mehr physisch-aktivistische Muskelmänner wie bei Pollajuolo, auch nicht ängstlich gebildete, zierlich sentimentale Gestalten wie bei Botticelli und Filippino, sondern ein wenn auch schweres, dramatisches Pathos von dämonischem Überschwall der Leidenschaften drängt aus ihnen. Ein gefühlsmäßiger Subjektivismus hat über den strengen Objektivismus quattrocentischer, anatomischer Formbildung gesiegt. Es ist bezeichnend, wie hier die stark pathetische, umbrische Sentimentalität, die bei Melozzo in dekorative Schwunghaftigkeit, bei Perugino in weich schwingende Rhythmik überklingt, in das dramatische Übermaß gedämpft-leidenschaftlicher Figurenbelebung überschlägt. Es ist auch hier etwas Musikalisches drinnen, ein alles Zusammenklingendes, was den Florentinern und ihrer strengen Sachlichkeit fernliegt. Wie rauschende, vielstimmige Chöre vereinen sich alle die vielfältigen Figuren zu der herrlichsten Figurensymphonie, die je geschaffen wurde. Vielfältigste Akte von gleichem, leicht melancholisch-pathetischem Geist beseelt, tönen in einer gemeinsamen Grundstimmung zusammen. Dazu ergießt sich das Licht in breitem Strom über die Figuren und schüttet schillernden Glanz über die sehr kraftvoll, mit starkem Schattenschlag geformten und in straffer Beweglichkeit gezeichneten Leiber. Wahrlich vielfältig sind die Motive körperlicher Haltung und Bewegung: das Stehen, das Knieen, das Liegen, die Vorderfigur, der Rückenakt, das Aufstehen, Sichemporstrecken, das Niederbeugen und Insichzusammensinken. Das Bedeutsame bleibt die innere Beseelung, die ihnen eingehaucht ist. Besonders hinreißend sind die weichen Empfindungen gegeben, das Erwachen des Daseinsgefühles, das Sicherheben wie aus einem Traum, das sehnsuchtsvolle Emporstreben, kurz alle Stadien zwischen Sein und Nichtsein, die des Halbbewußten und Sentimentalen. Aber auch das Verzweifeln, der in sich verbissene Groll, der Ingrimm, das zornige Aufschreien, alle Momente des herben Schmerzes und Leides, jedes innere Sicherregen sind vorzüglich gegeben.

Von wundervoller Stimmungsreinheit sind die Fresken der Auferstehung. Es ist, als ob der Geist des gottseligen Fra Angelico, der dereinst die Decken-



Digitized by Google

fresken begonnen hatte, in diesen Hallen schwebte und von seiner Seelenanmut mitgeteilt hätte. Sehnsuchtsvoll streben die Gestalten empor, als die Fanfaren des Gerichtes erschallen (linkes Fresko der Fensterwand), als ob der Schwung der Töne sie emporheben wollte. Innig umschlungen stehen Gestalten da und atmen befreit auf. Dazu bietet sich die Nacktheit mit unvergleichlicher Keuschheit und Wahrheit dar. Auch die dramatischen Szenen der „Verdammten" sind Meisterstücke körperlicher Bildung und innerer Belebung. Das wild zerrissene Zickzack der Linien, das aufgeregte Durcheinander spricht in der Fülle der Motive von der vollkommenen Bezwingung des Nackten. Dazu weiß er gerade hier, vielleicht angeregt durch Leonardos Figurenkompositionen, die vielen Gestalten zu mächtigen Gruppen zusammenzuballen, und er formt mit breiten Lichtern in die schwere, tiefgetönte Masse hinein. Noch mehr wird auf dem Fresko der Seligen (Abb. 20) das voll von rechts her einfallende Licht, das sich, in breiten Massen starke Schlagschatten werfend, über die Gestalten legt, zum beherrschenden Faktor. Mehr, als je ein Florentiner vermocht hat, weiß er einen mächtigen Lichtraum zu formen, in den hinein er die Figur stellt. Es bedarf nicht zusammenhaltender, kompositioneller Linien mehr, da das Licht die zusammenfassende Kraft in sich trägt. Herrliche Einzelgestalten, die Befreiten von milder Gottseligkeit umflossen, richten sich auf, zum Himmel den sehnsuchtsvollen Blick wendend. Eine wundervolle Vielfalt der Formen und berauschende Schönheit der Seelenstimmung breiten sich auf der großen Wandfläche aus. Dieses Fresko der Seligen rauscht wie eine wundervolle Figurensymphonie von nie wieder übertroffener Stimmungsschönheit und Seelenweichheit. Wir denken unwillkürlich an Beethovens herrlichen Hymnus an die Freude, und das Hinreißende dieser innerlichen, religiösen Seligkeitsstimmung erscheint wie die einzigartige Offenbarung einer schönen Seele. Wir spüren, daß wir mit diesen etwa 1505 vollendeten Fresken über den objektivistischen Kleingeist des Quattrocento weit hinausgewachsen sind, daß aber auch das Zerrissene und die Mißtöne eines wild aufgeregten Expressionismus überwunden sind.

Das Werk bedeutet Signorellis Höhepunkt. Zahlreiche andere Werke charakterisieren den Aufstieg. Aus Cortona stammend, war Piero dei Franceschi sein Lehrer, Perugino sein Freund. Von jenem lernte er die Lichtmalerei und hatte mit diesem das weich Sentimentale gemeinsam. Aber erst in der strengen Schule von Florenz lernte er den Körper als Akt begreifen, und ihn zum Träger aktivistischer Bewegung wie pathetischer Stimmungen machen. Auf Werken wie der Geißelung Christi in Mailand, Brera, weist die durchsichtige Behandlung auf Piero dei Franceschi; manche Frühwerke, wie die Münchener Madonna, klingen an Perugino an. Auf seinem Fresko der Sixtinischen Kapelle in Rom (ca. 1482) mit dem Testa-

Digitized by Google

ment des Moses setzt sich seine Eigenart schon in herbe Sentimentalität um, die leicht den Ausdruck schweren Leidens, gewaltigen, seelischen Ringens in sich trägt. Das offenbart im Altarbild vorzüglich die großangelegte Madonna zwischen vier Heiligen im Dom zu Perugia von 1484 (Abb. 54). Besonders überrascht die Einheitlichkeit der Lichtberechnung. Diese Einzelgestalten sind von wuchtiger Größe. Rechts steht der in reiches bischöfliches Ornat gehüllte Heilige; gesenkten Blickes, vom mächtigen Mantel umhüllt, liest er im Buch. Im starken Kontrast zu der geschlossenen Massigkeit steht auf der anderen Seite die in zerrissenen, eckigen Linien gezeichnete Aktfigur des alten Eremiten mit seiner zusammengeschrumpften Haut. Entzückend wirkt wie ein heiter gestimmter Gegenton zu den ernsten Männergestalten die liebenswürdig feine, von hellem Licht umflossene Engelsfigur mit der Laute. Auch Maria hat etwas Monumentales; sie erinnert an Benedetto da Majanos Berliner Marienstatue (Bd. I, Abb. 357). Ein Vergleich mit der Hochrenaissancegestaltung, etwa mit Fra Bartolommeos Baldachinmadonna im Pitti (Abb. 55) erweist das streng Zeichnerische, Quattrocentistische der Auffassung. Jede Gestalt ragt wie eine knorrige Eiche empor, hart umrissen, metallisch glatt vor hellem Grund stehend; jede steht für sich da, während der Hochrenaissancemeister im strengen Aufbau das kompositionelle Gleichgewicht findet und sie mit schwerem Helldunkel umhüllend zusammenhält.

Aber es ist erstaunlich, zu welcher Wucht der Formen sich der Künstler im Verlauf der Jahre emporringt. Charakteristisch ist, daß es zunächst die Gewandfigur ist, deren Erscheinung zu monumentaler Form aufwächst. Zwei Rundbilder der Uffizien, Florenz (Abb. 21, 22) charakterisieren den Wandel vom Jugendstil zur Mannesart. Das frühe Stück mit der Madonna allein ist noch schüchtern zart, in feiner Silhouette und von gewisser Durchsichtigkeit, indem der Blick rechts und links in die Tiefe eilt, wo interessante Aktfiguren als Sonderstudien auftauchen. Auf dem späten Stück, wo er die Figur des knieenden Joseph hinzufügt, läßt er die Formen ins Gewaltige anwachsen. Die Wucht der Formen, eingepreßt in die Enge des Rahmens und überschüttet von breiten Lichtmassen, wirkt außerordentlich. Eine schwere Melancholie liegt besonders auf dem in Anbetung sich neigenden Joseph. Das Christkind wirkt in der hart abweisenden Geste eigenartig unkindlich. Auch die Farben haben herbe Schwere im Ton.

Weiterhin sei der für Lorenzo dei Medici 1488 gemalten Schule des Pan in Berlin (Abb. 23) gedacht, die das große Programm des Künstlers vorzüglich kündet. Das Problem der Form wird hier aufgerollt und zu verschiedenster Lösung gebracht. Wie Pollajuolos Sebastian (Bd. I, Abb. 3 3) ist es eine Sammlung von Aktstudien: der stehende Akt von verschiedenen



Digitized by Google

Seiten, der sitzende und liegende Akt sind zusammengestellt. Charakteristisch ist dabei das vielmehr Sentimentale dieser nackten Gestalten. Ihn als Umbroflorentiner interessiert nicht wie die Florentiner allein die aktivistische Bewegung des muskelgespannten Körpers, sondern er geht zu einem weicheren, mehr passiven Sentiment über. Den jugendlich straffen Leib des Jünglings, die reinen, schönen Formen der Jungfrau, die vollen Bildungen des Mannes und den verdorrenden Leib des Greisenkörpers, hat er in Motiven des Stehens, Liegens, Sitzens, des Vorderaktes, des Rückenaktes echt quattrocentistisch wie eine Studie zusammengefügt.

Des weiteren sind es verschiedene große Altarbilder, die er in dieser Zeit der Fülle der Kraft geschaffen hat: eine Verkündigung im Dom zu Volterra (1491), die an Größe der Auffassung der Donatellos in S. Croce, Florenz, nahekommt; eine Beschneidung in der Nat. Gallery, London, auf der einige Gestalten, wie eine in die Tiefe schreitende Rückenfigur und die Profilgestalt eines Mannes durch die monumentale Fülle des Faltenwurfes imponieren. Überraschend jedoch ist auch hier — und darin tritt der malerisch begabte Umbrer wieder hervor — die wundervolle Breite der Lichtführung und die Freiheit, mit der der Raum erfaßt ist. Wie dieser Raum, von breiten Lichtmassen durchflutet als ein Weites gesehen ist, wie die Figuren mit ihrem starken Schattenschlag in dieser sich nach vorn öffnenden Halle leicht daherschreiten, das offenbart uns schon einen höheren cinquecentistischen Geist. Nichts Kleinliches in Durchzeichnung der Details, oder spielerisch Genrehaftes zeigt sich. Die Macht des Subjektes, des schöpferischen Geistes und seines Temperamentes dringt durch und bezwingt die Natur, die erst im Geiste, im Auge des seherischen Gestalters zu gewaltigem Wesen anschwillt.

Die tiefe Schwermut der Seele des Meisters mußte besonders in Passionsszenen, die ja dem Sinn der Italiener an sich ferner stehen, Genüge finden. Signorelli hat immer wieder derartige Darstellungen aufgegriffen. Besonders großartig ist eine Kreuzigung in S. Spirito zu Urbino (1494). Christus am hochaufgerichteten Kreuz ist zwar etwas schematisch, aber um so hinreißender ist das bittere Seelenleid geschildert, wo Maria, in wildem Schmerz hingestreckt und von jammernden Frauen umringt, liegt, während Magdalena und Johannes in lautem Klagen danebenstehen. Ebenso großartig ist die Darstellung der Rückseite mit der Ausgießung des Heiligen Geistes: ein schlichter Raum mit weitem Tonnengewölbe, die Jünger sitzen ringsum in lebhafter Unterhaltung voller Ausdruck, nur innerlich ahnend, nicht schauend, wie der Heilige Geist über sie kommt. Die Größe des Monumentes, die Religiosität der Auffassung ist hier wie auf einer Kreuzigung der Akademie zu Florenz imposant. Ein Martyrium des hl. Sebastian in Città di Castello (1496) beweist, daß

Digitized by Google

Pollajuolo auf ihn gewirkt hat und daß er die antiken Denkmäler Roms fleißig studierte.

Aber erst im Fresko sollte Signorelli den Gipfel seiner Kunst erringen. Die Deckenfresken der Sakristei della Cura in Loreto von 1484 geben machtvolle Einzelgestalten von übernatürlichen Formationen. Die Fresken im Kloster von Monte Oliveto (1497/98) mit der Legende des hl. Benediktus sind außergewöhnlich leicht und liebenswürdig, fast an das Genrehafte streifend. Vielleicht hat der stille Friede des weltabgeschiedenen Klosters aufheiternd auf sein Gemüt gewirkt. In heiter-beweglicher Anmut sind auf dem Mahl des hl. Benediktus einige Mägde mit der Bedienung beschäftigt, das Interieur ist sehr intim erfaßt und macht den Eindruck eines Stimmungsinterieurs, in das das Licht durch die sich öffnende Tür fällt. Dann ist er 1499 an die Fresken im Dom zu Orvieto herangegangen.

Es scheint, als ob Signorelli hier seine Kraft aufgebraucht, seine Phantasie erschöpft hätte. Was er später geschaffen hat, trägt den Stempel der Altersschwäche an sich. Zumeist sind es nur Variationen alter Kompositionsschemen. Geschwundene innere Kraft sucht er häufig durch äußeren Prunk und Pomp zu ersetzen. Eine noch gute Madonna zwischen vier Heiligen in der Akademie zu Florenz erscheint wie eine vergröberte Wiederholung der Madonna in Perugia. Am besten gelingen dem alternden Mann, der sich ganz von dem großen Schauplatz der Kunst in seine stille Heimatstadt Cortona zurückzog, noch Passionsszenen wie eine dramatische Beweinung im Dom (von 1502) oder eine Pietà in S. Niccolò zu Cortona.

Überschauen wir das Wirken dieser drei Expressionisten, denen die Beseelung der menschlichen Erscheinung und Durchdringung des Bildes mit innerem Empfinden so sehr am Herzen lag. Gewiß waren sie ähnlich wie unsere modernen Expressionisten von einem Verlangen nach innerer Wahrhaftigkeit gedrängt. Sie haßten den nüchternen Realismus und strebten einem individuellen Menschentum und einem intensiven Gefühlssubjektivismus zu. Aber auch hier bestimmt, wie immer in der Kunst, nicht das Programm, sondern die Macht der Persönlichkeit die Höhe der künstlerischen Bedeutung. Jeder der Drei erscheint in dem individuellen Grad seines Künstlerwillens durchaus einzig, wenn nicht erschöpfend. Sowohl Botticelli, der Meister der ausdrucksvollen Linie, als auch Filippino, der Künstler der temperamentvollen Farbe, sind eigentlich ohne Fortsetzung geblieben. Besser ist es dem dritten, Signorelli, gegangen, der mehr dem Geist der Zeit entsprach, wenn er die große Form als sein Ausdrucksmittel wählte. Trotzdem war auch er noch nicht der letzte Vollender. Größere Geister kamen, sie wuchsen am starken Stamme von Florenz auf: Leonardo, Raffael, Michelangelo. Schon hatte der erstere sein Lebenswerk gleichzeitig mit jenen begonnen, Michelangelo folgte ebenso wie Raffael in die große Zeit

Digitized by Google

hinein. Daß sie die Vollender wurden, war vorzüglich ihrer ganz großen Geistesart zu danken. Sie meisterten nicht nur die Natur und die technischen Darstellungsmittel, sondern sie waren auch Herr ihrer Gefühle, und damit erhoben sie sich bei aller Leidenschaftlichkeit über die Expressionisten, die allzu sehr ihren Gefühlen nachgaben. Sie waren es, die die Kunst zur klassischen Höhe der Hochrenaissance emporführten.

---

## 4. Die künstlerische Problematik Leonardo da Vincis.

Leonardo da Vinci (1452—1519) heißt der große führende Genius der Hochrenaissance. Er war es, der wie kein anderer seiner Zeit, wenn nicht aller Zeiten der Menschheit, die Macht des beherrschenden Geistes vorgeführt hat, beherrschend sowohl in der gewaltigen Kraft seines Verstandes, der außerordentlichen Erkenntnisklarheit, als auch in der überwältigenden Wucht seiner seelischen Mächte, seiner übermäßigen Leidenschaften. Beides vereint er zu einer Gestaltungsenergie fast ohne gleichen. Er ist der erste Übermensch. Er ist der künstlerische Problematiker, im Gegensatz zu Michelangelo, dem menschlichen Problematiker. Der Unterschied liegt in dem starken Verknüpftsein des Denkens und Fühlens Leonardos mit den eigentlichen wissenschaftlichen und künstlerischen Aufgaben. Damit steckt er noch mehr im Quattrocento drinnen, für das die gelehrte Ergründung aller künstlerischen Streitfragen das Ziel war. Er ist darin ebenso Gelehrter wie Künstler; sobald er das Problem gelöst hat, interessiert es ihn nicht mehr. Darum ist fast jedes seiner Werke eine geniale Lösung irgendeines künstlerischen Problems. Wenn aber Leonardo sein Problem anpackt und zur Gestaltung geht, weiß er es mit überwältigender Kraft zu erfüllen und die subjektivistisch gewaltige Macht der Hochrenaissance zu gewinnen.

Die weittragende Bedeutung Leonardos in der Entwicklungsgeschichte der Kunst ist früh erkannt. Vasari nennt ihn an der Spitze einer neuen Epoche. Auf die Epochen der maniera di gran disegno Giottos läßt er die Zeit des Realismus ohne Maß und Ziel folgen. Mit Leonardo setzt die dritte maniera, die des Cinquecento ein, die in der Ordnung und Gliederung, in der feinen Abwägung der Teile zueinander, in der Gewinnung eines inneren Zusammenschlusses derselben zu einer künstlerischen Einheit ihr großes Ziel sieht (corrispondenza giusta nelle misure). Die schöpferische Leistung liegt in dem neuen, zusammenfassenden und beherrschenden Gestaltungswillen, der zugleich ein neues Sichbesinnen auf Zweck und Ziel, auf Mittel

Digitized by Google

und Absicht der Kunst, also eine neue Phase gesteigerter Bewußtheit, wie eine weitere Steigerung der geistigen Energien bedeutet. Imposant und groß, rücksichtslos und bewußt tritt er auf; alles will Form und Gestalt gewinnen, fernab von jeder Abstraktion oder jedem übersinnlichen Idealismus. Alle Triebe, die im Menschen tätig sind, drängen hervor, fordern Verkörperung, Versinnlichung. Man möchte diese herrliche Zeit mit jenem Werden, Walten im kosmischen All vergleichen, wo sich aus dem drängenden, treibenden, gärenden Chaos heraus Sonnen bildeten. Die Weltschwingungen konzentrierten sich im Strudel zum rotierenden Sonnenball. Aber das Sichselbstgestalten wurde immer gewaltiger, die einzelnen Sonnen begegneten sich in ihren Bahnen, und die, deren schwingende Kraft am mächtigsten war, riß die anderen mit sich und machte sie zu Planeten, zu Monden ohne eigenes Licht.

Wenn es je einen vollkommenen Menschen gegeben hat, so muß es dieser Leonardo da Vinci gewesen sein. Er soll von außerordentlicher Schönheit und Körperkraft, voll Geist und Leidenschaft gewesen sein, beschenkt mit allen Gaben, die der Himmel auszuteilen hat. Er war nicht allein Künstler, sondern auch Gelehrter durch und durch. Er soll vorzüglich Zither gespielt haben und ein ausgezeichneter Rezitator gewesen sein. Er war Mathematiker und Ingenieur, Astronom und Optiker, Botaniker und Philosoph zugleich. Er hat große Kastelle angelegt und ist im Festungswesen hervorragend gewesen, entwarf Flußkanäle und konstruierte die kompliziertesten Maschinen, Flugapparate, Unterseeboote, Turbinen und anderes mehr. Über allem steht beherrschend seine Persönlichkeit, die Klarheit und Kraft seines Verstandes. Ein weicher Gefühlsmensch war Leonardo nicht. Empfindung entspringt ihm aus individueller Leidenschaft, nicht aus dem matten Sentiment einer weichen Seele. Ihn leitet und treibt das starke Ichgefühl, die Selbstbewußtheit des Genies. Das Leben des Künstlers offenbart deutlich die Vielseitigkeit seines Schaffens und eine unruhige Beweglichkeit des Geistes. Geboren ist Leonardo 1452 in Vinci als Sohn des Pier d'Antonio di Ser Piero, Stadtschreibers in Florenz, und eines einfachen Landmädchens, Catterina geheißen. Der Vater, der in Vinci, einem kleinen Bergstädtchen am Westabhang des Monte Albano über Empoli, ansässig war, ließ dem Sohn eine gute Erziehung zuteil werden und schickte ihn, als er heranwuchs, nach Florenz. 1472 ist Leonardo dort im Malerbuch eingeschrieben; er trat in die Werkstatt Verrocchios ein, wo er an dessen Bild der Taufe Christi mitarbeitete und bis zum Jahre 1477 verblieb. Bald jedoch muß er eine anerkannte, beliebte Künstlerpersönlichkeit gewesen sein. Giuliano de' Medici läßt sich von ihm Kostümentwürfe für ein am 28. Juni 1475 geplantes Prunkturnier machen. Einige dieser Entwürfe sind uns erhalten. Am 1. Januar 1478 erhielt er vom Magistrat der Stadt den Auftrag auf ein

Digitized by Google

Bild für die Bernhardskapelle der Signoria. Es ist der im Vatikan befindliche Hieronymus. Für die Mönche von S. Donato a Scopeto hat er eine Anbetung der Könige, heute in den Uffizien, Florenz, zu malen.

Innere Unruhe und großer Tatendrang trieben Leonardo bald fort von der stillen Malerei und aus dem spießbürgerlichen Florenz hinaus auf den großen Kriegsschauplatz der Weltpolitik. Ende 1481 trat er, vielleicht sogar sich selbst anbietend, mit Lodovico Sforza, genannt il Moro, Herzog von Mailand, in Verbindung. 1483 wird er von diesem zum Ingenieur und Feldzeugmeister ernannt. Es ist bezeichnend für das leidenschaftliche Temperament des auf das Gewaltsame drängenden Künstlers, daß er sich gerade von stolzen, herrisch-grausamen Tyrannennaturen angezogen fühlte. Lodovico war es, der 1496 hochmütig den Ausspruch tat: Papst Alexander sei sein Kaplan, Kaiser Max sein Condottiere, Venedig sein Kämmerer und der König von Frankreich sein Kurier. Während des ersten Jahrzehnts in Mailand scheint sich Leonardo ganz von der Kunst abgewendet zu haben. Das einzige uns erhaltene Kunstwerk aus den achtziger Jahren ist die Grottenmadonna im Louvre, die aber vielleicht schon in Florenz begonnen war. Zunächst machte er Entwürfe zu weitgehenden Festungsbauten, Kastellen und allen möglichen Kriegswerkzeugen. Ferner verfertigte er Modelle für die Kuppel des immer noch unvollendeten Mailänder Domes. 1492 begann er den großen Plan der Verbindung Mailands durch einen Kanal, den Canale Martesana über Trezzo mit dem Po. Er baute weiter das Kastell Lodovicos aus und schmückte einige Zimmer mit Fresken rein dekorativer Art. Weiter erhielt er Aufträge von Lodovico, unter denen das Reiterdenkmal des Francesco Sforza allen voran steht; wann er es begonnen hat, ist nicht mehr festzustellen. Sechzehn Jahre soll er an dem Modell gearbeitet haben. 1496 schickte er ein Bild der Anbetung des Kindes an Kaiser Maximilian. In den folgenden Jahren (1498) vollendete er das Abendmahl im Refektorium von S. Maria delle Grazie, das bedeutendste Werk seiner Hand, das seinen Weltruhm für alle Zeiten begründet hat.

Aber der Glanz der Sforza war im Schwinden. 1499 verließ Leonardo zusammen mit seinem Freunde, dem bekannten Mathematiker Luca Pacciolo, Mailand. Nicht lange darauf drangen die Franzosen unter Ludwig XII. siegreich in Mailand ein. 1500 eroberten sie nochmals die Stadt, und damals ist auch das zum Guß fertige Reiterdenkmal Francesco Sforzas ein Opfer der Zerstörung als Zielscheibe des gascognischen Armbrustschützen geworden. Damit ist der Nachwelt eine unvergleichliche Schöpfung geraubt. Leonardo trieb sich zwei Jahre lang in aller Welt, in Oberitalien, Kärnten, Krain usw. herum, 1501 tauchte er in Florenz auf. Aber schon 1502 drängte es ihn fort zu Duca Valentino, der ihn zum Architekten und Generalingenieur der Romagna ernannte. 1503—1506 war Leonardo in seiner Vater-

Digitized by Google

stadt ansässig. Damals schuf er das Porträt der Mona Lisa im Louvre, den Karton der Anna selbdritt in der Akademie zu London, endlich das Fresko der Schlacht bei Anghiari für die Sala grande der Signoria, das uns nur in Nachbildungen erhalten ist. Auch damals trug er sich mit großen technischen Plänen. So wollte er einen Kanal von Florenz über Prato, Pistoja nach Serravallo zum Meer bauen.

Lange hielt es ihn nicht in der Vaterstadt; offenbar behagte ihm die Enge der kleinen Stadt nicht, er verlangte wieder nach großen Verhältnissen. 1507 war er von neuem in Mailand, und zwar diesmal im Dienst Ludwigs XII. von Frankreich, der 1509 seinen zweiten glanzvollen Einzug dort hielt. Alte Pläne, der Canale Martesana und die Domkuppel, beschäftigten ihn von neuem, und wieder tauchte ein Reiterdenkmal, diesmal das für Gian Giacomo Trivulsio, den siegreichen Führer der Franzosen, auf. Zur Ausführung ist es nicht gelangt. 1513/14 war er in Florenz und Rom; 1515 traf er in Bologna Franz I. bei dessen Begegnung mit Papst Leo X. Auch diese Herrschernatur imponierte ihm. Franz I. ernannte Leonardo zum Hofmaler und nahm ihn nach Frankreich mit, wo er seine letzten Jahre verlebte. In St. Cloud machte der greise Künstler am 22. April 1519 sein Testament und am 2. Mai ist er ebendort gestorben, wie es heißt in den Armen des Königs Franz von Frankreich. Aus dieser seiner letzten Zeit stammen die Anna selbdritt und ein Johannes im Louvre.

Wir haben dies unruhige, ereignisreiche Leben etwas ausführlicher erzählt, da es viel zur Erkenntnis von Leonardos Geist beiträgt. Von seiner außerordentlichen Schaffenskraft künden weiterhin seine Schriften und wissenschaftlichen Werke. Wäre uns nichts erhalten als sein Trattato della pittura, wir würden Leonardo als Denker und scharfsinnigen Gelehrten in gleicher Weise wie als Dichter und begeisterten Naturfreund bewundern. Er offenbart sich als Künstler von feiner Empfindsamkeit für das Malerische. Mit welcher hinreißenden Begeisterung klingen folgende Worte, die er zum Lob der Malerei der Poesie entgegenruft: „Während die Malerei alle Formen der Natur in sich schließt, habt ihr (Dichter) nichts als die Worte, die nicht allgemein verständlich sind wie die Formen. Habt ihr die Wirkungen der Darlegung, wir haben die Darlegung der Wirklichkeit selbst.“ In höchster Begeisterung für die Schönheit der Natur geht er dann auf Stimmungen ein, die ihm im Anblick der Natur gekommen sind. Folgender Abschnitt ist voll von Naturfreude. Überschrieben ist er:

### 68. Wohlgefallen des Malers.

„Die Göttlichkeit, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, daß sich der Geist des Malers zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geist emporschwingt, denn er ergeht sich mit freier Macht in der Hervorbringung

Digitized by Google

suren aufgelegt, während der Täufer, der Fels und die Palme hölzern dastehen.

Fortgeschrittener ist dann sein Hieronymus im Vatikan (Abb. 24). Es ist nicht mehr jugendliche Schwärmerei, sondern die männliche Kraft schwillt an, die Leidenschaftlichkeit wächst ins Gewaltsam-Sentimentale. Castagnos monumentale Markusgestalt in Florenz, Annunziata (Abb. Bd. I), eine stehende Frontalfigur, war das Vorbild. Aber wie vielfältiger ist Leonardos in dreiviertel Ansicht gerückte Kniefigur! Sie ballt sich zu schwerer, in sich geschlossener Masse zusammen, dabei verstärkt durch die Fülle der Formen und Tiefe der Schatten in der braunen Untermalung. Der Kampf zwischen Masse und Bewegung wird zur lebendigen Sprache eines von intensiver Lebensleidenschaft bewegten Geistes. Die Akzente, die Töne und Gegentöne wachsen ins Allgewaltige. Es ist nicht etwa nur die „Corrispondenza giusta" im Sinne des klassischen Ausgleiches zu abgestimmter Harmonie. Der Schöpferwille ist zu äußerster Anspannung angeschwollen. Außerordentliche Energien kommen hier zur Sprache, und um sie in Erscheinung zu bringen, müssen auch die Widerstände zum äußersten verstärkt werden, damit die Stärke der Spannungen sichtbar werde. Geist und Materie, Kraft und Stoff treten bei diesem Zusammenspiel von Bewegung und Masse, Licht und Schatten in einen lebendigen Kampf, der sich als Ausdruck eines gewaltigen Lebensgefühles, einer unerhörten Selbstbewußtheit vor uns abspielt. Das Strahlenwerk der Bewegungslinien wird zentral zusammengeführt, um so die äußerste Konzentration der Kräfte zu betonen. Das Bild ist nicht fertig geworden, als ob dem Meister selbst damit Genüge geleistet war, hier das Spiel der Kräfte in großer Anlage vorgeführt zu haben, und ihm an der kleinen Durchbildung an der Politur der Oberfläche u. a. nichts gelegen war. Der Einfluß dieser pathetischen Kraftleistung wird bald erkenntlich und, wenn nicht gar Leonardo selbst den Colleoni des Verrocchio entworfen hat, so stammt doch die dramatische Geste des zurückgestemmten rechten Armes von ihm.

Selbst malerisch hat diese Figur etwas zu bedeuten. Die Kraft der dunklen Untermalung, das Verrechnen starker Tongegensätze, endlich jedoch das Hineinschieben der Gestalt schräg in den Grund hinein, also eine Darstellung, die, über das Reliefempfinden der Antike hinausgehend, die kubische Masse der plastischen Form mit einem kubischen Raum umgibt, kurz, das dreidimensiale Maß, mit dem er das Bild abmißt, gewährt freie Ausblicke ins Malerische. Es ist, als ob aus der genialen Kraft dieses mächtigen Geistes ein ganz anderes Vorstellungsvermögen und sinnliches Daseinsgefühl gewachsen wäre.

Das ist die Einzelfigur, die komponierte Gestalt. Bald traten höhere Aufgaben an ihn heran. Er soll eine Anbetung der Könige (Abb. 25) malen.

Digitized by Google

An der Einzelfigur hat er den Begriff der Konzentration erkannt und dies überträgt er jetzt auf die Figurenkomposition. Bis hoch ins Quattrocento hinein ist das Motiv eine Reliefkomposition geblieben, d. h. man setzte an die eine Seite des Bildes Maria und ließ nun streifenartig den Zug der Könige nahen (Abb. Bd. I). Schon Botticelli (Abb. 17) hatte die konzentrische Gruppierung versucht, aber Maria ragte noch altertümlich über die Köpfe der vorderen Figuren. Leonardo schiebt Maria nach unten, mitten in die Schar der Könige hinein. Damit wird sie das Zentrum der Komposition, und zwar im kubischen Sinne als die Spitze einer Figurenpyramide, die im Raum drinnen steht. Zwei mächtige Eckpfosten betonen den seitlichen und vorderen Abschluß des Aufbaues; von ihnen aus treiben und drängen die Figuren der Maria zu. Ein Wirbelwind wilder Erregungen, lebendiger Bewegungen, leidenschaftlichen Ausdrucks in Geste und Haltung, in dem Sichneigen und Zudrängen, ein Strudel bewegter Linien und flutender Schattenwellen wirkt es berauschend und hinreißend in der Intensität, die aus allen Erscheinungen wie aus der Kraft der Darstellungsmittel spricht. Wenn irgendwo, so werden hier der Gestaltungswert der Renaissance und ihr starker Darstellungstrieb offenbar. Mit allen Energien eines zum höchsten gesteigerten Gestaltungswillens strebt der Meister auf monumentale, von innerstem Leben durchdrungene Gruppenbildung. Es ist eine scharf konzentrierte, mächtige kubische Masse, von stark organischem Wesen. Ein strenger, architektonischer Aufbau mit Mittelpyramide und Seitenkulissen gibt das Gerüst ab, das in einen rechteckigen Raumkubus hineingestellt ist. Aber er erfüllt diese äußere Form mit Fleisch und Blut, mit lebendiger Substanz, zitternd und bebend in aktivem Leben und glühender Leidenschaftlichkeit. Die dunkle, braune Untermalung des unvollendet gebliebenen Bildes tut das Weitere, die Wirkung plastischer Geschlossenheit und Massigkeit zu steigern. Die Materie ist zum äußersten durchdrungen und belebt vom temperamentvollen Wesen eines großen Genius.

Zu dieser monumentalen Wucht des Ganzen, das wie ein stark subjektivierter Organismus vor uns steht, muß die charaktervolle und reiche Vielfältigkeit der Glieder herausgehoben werden. Reichtum und dazu wundervolle, kraftsprühende Eindringlichkeit herrschen überall. Das leidenschaftliche Sprechen der stark gestikulierenden Hände und die wundervolle Ausdruckskraft der Körperbewegungen, wo jede Drehung und jedes Gelenk aus dem Inneren heraus empfunden ist, wirken ebenso wie die Charaktergröße und Vielfältigkeit der Gesichter der weichen Jünglinge, der kräftigen Männer, der von Denkerarbeit durchwühlten Greisenköpfe.

Wir kommen dann zur malerischen Qualität des Bildes, vorzüglich zu dem schon beim Hieronymus gemachten Versuch der dunklen Untermalung. Gewiß war das Verfahren an sich nicht neu; schon Pollajuolo bringt es,

Digitized by Google

aber wie die Akzente zum Äußersten verstärkt werden und in den lebhaften Kontrasten von Licht und Schatten das Ringen innerer Mächte offenbar wird, das ist ein erneutes Zeugnis heroischen Geistes oder, anders gesagt, herrischer Gewalttätigkeit. Wie der Meister in energischem Linienzug die Zeichnung hinwirft, mit breitem Pinsel und wenigen Strichen über der dunklen Untermalung die großen Formen der Köpfe, Stirn, Augenhöhlen, Nase, Kinnbacken und Mund hinsetzt, das ist unvergleichlich.

Zum Schluß aber die mehr prinzipielle Frage, wie weit man hier von plastischer Gestaltung oder von fortgeschrittenem, malerischem Können reden soll. Gewiß ist die große Dramatik, mit der er diese Anbetung der Könige zu einem lebhaften Figurenkomplex macht, wesentlich plastisch-formaler Art. Nicht nur das Figürliche, sondern auch der Raum gewinnt dank der Kraft der dunklen Untermalung und der tiefen Schatten Gegenständlichkeit und körperliche Fülle wie Rundung. Der ganze Raum wird zu großer Form. Aber wir dürfen daneben nicht die genialie Leistung des Meisters in der Art, wie er nicht nur diesen Bildraum im einzelnen zu ähnlicher Realität erhöht, sondern auch zu einer tiefen malerischen Gesamtvorstellung kommt, vergessen. Der Raum als solcher ist da. Das ist ein gewaltiger Schritt zu malerischer Gestaltungskraft, die in der Vorstellung von der räumlichen Realität wurzelt. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß das berühmteste Werk der Zeit, der Portinarialtar des Hugo van der Goes, auf den jungen Florentiner gewirkt hat. Auf diesem ersten malerischen Meisterstück nordischer Kunst sehen wir nicht nur Figürliches von harter Linie geführt, oder Farbiges in der Vollwertigkeit einer starken Lokalfarbe, sondern auch Helldunkel und Licht sind von sinnlicher Realität. Die leuchtende Helle des Bodens auf dem Mittelstück hatte raumbildende Kraft; auch Piero di Cosimo hatte das auf dem Berliner Bild in lebhaftester Weise übernommen. Bei Leonardo scheint die freie, kubische Gruppierung der kreisförmig um die Maria geordneten Gestalten ebenfalls auf den nordischen Meister zurückzugehen. Selbst die dunkle Schattengestalt links erinnert an den Joseph dort. Charakteristisch für die große gestaltende Klarheit des Florentiners ist die durch symmetrische Gruppierung in den Aufbau hineingebrachte architektonische Festigkeit.

Dann hat der Künstler diesen Faden weiter gesponnen, und als ob er vom Geisteshauch nordisch-germanischer Innigkeit angeweht, auch stille Seelenstimmung in sich aufgesaugt hätte, leistet er in dem nächsten Werk vollkommenen Verzicht auf dramatisch-bewegte Formengröße und will sich in sinnende Träumerei, malerische Weichheit verlieren. Es ist die Grottenmadonna des Louvre, die vierge aux rochers (Abb. 26). In der Anlage dem vorigen Bild verwandt — auch hier ragt die Gruppe als pyramidaler Kegel empor — schlägt sie einen wesentlich weicheren Ton an. Die Be-

Digitized by Google

wegungskontraste sind ausgeglichen, der scharfe Schnitt der Linien ist gelöst. Malerische Tonstimmungen suchen eher alles in harmonischen Zusammenklang zu bringen. Besonders das Gefühl für das räumliche Verhältnis der Figuren zueinander steigert sich. Maria ist bewußt in die Tiefe hineingeschoben, aus der sie mit der vorgestreckten Linken hervorragt und da Verbindung mit dem vorn sitzenden Christkind und dem Engel gewinnt. Ihre schwebende Hand schließt gewissermaßen den Raumkörper zu einheitlicher Masse zusammen. Noch bedeutsamer sind die malerischen Werte in der Lichtbehandlung. Auch da wirkt der Portinarialtar in der liebevollen Durchbildung des genrehaften Beiwerkes vorzüglich der Lilien und in der Freude an farbigem Faltenwerk der Gewänder, die niederländisch anmuten. Aber italienisch sind das schönheitliche Gefüge der Falten, der Liebreiz der Gesichter, das sprechend Weiche ihrer Gebärden, die formvollendete Sicherheit der Körperbildung und der Bewegungen, die vorzügliche Gestaltung der entzückenden Kinderkörper und der großartige Zusammenschluß der Figuren zu einer plastischen Masse.

Zu der Lichtbehandlung zurückkehrend, finden wir in ihr die große Offenbarung des Bild s. Wie der Künstler die dunkle Felsengrotte aufbaut und sich so eine Art malerischen Innenraum schafft, ist eine ganz außerordentliche Leistung, die nur der Phantasie eines Malergeistes entsprungen sein kann. In die Schatten und Halbschatten dieses Raumes schiebt er die Figuren und läßt das belebende Licht hineinspielen, bald eine Blume, bald eine Falte oder eine Gestalt, eine Hand herausholend. Entzückend zart zittert es auf dem hold lächelnden Kopf der Maria oder auf den wundervollen Händen. Besonders schön ist die vorgestreckte Linke der Maria. Die Strahlen treffen sie von oben; an der Innenhand entwickelt sich ein weiches Halblicht, darunter sind schwere Schatten gelagert, und so entsteht ein wundervolles, feines Schweben in der Luft. Denken wir an Filippo Lippis empfindsame Madonna im Wald (Abb. Bd. I) zurück, wo alles, nur zart vom Lebenshauch des Lichtes berührt, noch halbirdisch im kühlen Silberglanz erschien, so begreifen wir die Größe des Fortschrittes in die sinnliche Realität von Masse und Bewegung, Linie und Form, Licht und Luft, Schatten und Raum. Es ist eine erste Ahnung der magischen Kraft des Helldunkels, des weichen Halblichtes. Hinreißend ist der Liebreiz des Lichtes auf dem Fleisch, bes. der Kinderkörper. Ist es der vollkommene Meister der schönen Form oder der Zauberer des magischen Lichtes, der Maler, der zu uns spricht? In manchen Einzelheiten, wie in der Beseelung des feincharakterisierten Ausdruckes, ebenso wie in der vom zartesten Liniengefühl geführten Formgebung — man beobachte die empfindsame Linie der Rechten des Engels oder die knitterigen Spitzfalten u. a. — zeigt sich Leonardo noch als der Sohn des zierlichen Quattrocento.

Digitized by Google

Am meisten tritt Leonardos Gelehrtennatur vielleicht darin hervor, wie er immer neue Probleme aufgreift. Jedes neue Werk bringt eine ganz andere Fragestellung und Lösung zugleich. So folgt auf diese Grottenmadonna, wo er im Freien eine Helldunkelstimmung hervorzuzaubern suchte, das Abendmahl (Abb. 2), das, im Innenraum sich abspielend, nichts von den Reizen der Interieurstimmung besitzt. Leonardo kennt noch die Heiligkeit des Stoffes, und wie er der hohen Aufgabe all seine Ausdrucksmittel unterordnet, wie er Form und Inhalt zu klassischer Einheit zusammenfügt, kurz in der Erhöhung des Themas zu vollendeter Form in nie dagewesener, geistiger Durchdringung, ist er der Großmeister der Hochrenaissance, deren hohes edles Menschentum sich hier ganz offenbart. Dies Cenacolo Leonardos (1496—1498) im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand mit Ölfarben auf die Wand gemalt, heute leider eine Ruine, ist, was Einigung und Verschmelzung der künstlerischen mit der geistigen Auffassung und seelischen Empfindung betrifft, gewiß eine der monumentalsten Schöpfungen aller Zeiten. Diese machtvoll-greifbare Verkörperung des erhabenen Momentes, diese geistvolle Durchbildung der Gestalten zu mächtigen Bausteinen der sinnlichen Komposition und sprechenden Gliedern der dramatischen Spannung, diese Erhebung der einzelnen Figuren zu prachtvollen Charaktertypen, zu treffenden, packenden Trägern menschlicher Temperamente in überherrschender Klarheit, das Gehaltvolle der Köpfe, das Sprechende der Hände, dies wilde Durcheinander und dann die Beruhigung, der milde Gegenklang in der Gestalt Christi sind und werden unübertroffen bleiben.

„Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Notwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgetan und jegliche Stufe des Ausdruckes und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt." Das sind die schönen Worte Burckhardts im Cicerone, nachdem er das Bewußte der Gruppierung und ihre geschlossene Architektonik auseinandergesetzt hat. Die Komposition besteht aus einem Komplex von Pyramiden, sie sind in der Erregung wirr durcheinander gestürzt, um in der Mitte, wo die Büste Christi klar, ruhig aufrecht als gleichseitiges Dreieck steht, ihren Ruhepunkt und zentralen Halt zu finden. Dann fährt Burckhardt fort: „Welch ein Geschlecht von Menschen ist dies! — Vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloß malerischen Seite ist alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Kontraste. Ja sieht man bloß auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht." Das sind klassische Worte, denen nichts hinzugefügt zu werden braucht.

Digitized by Google

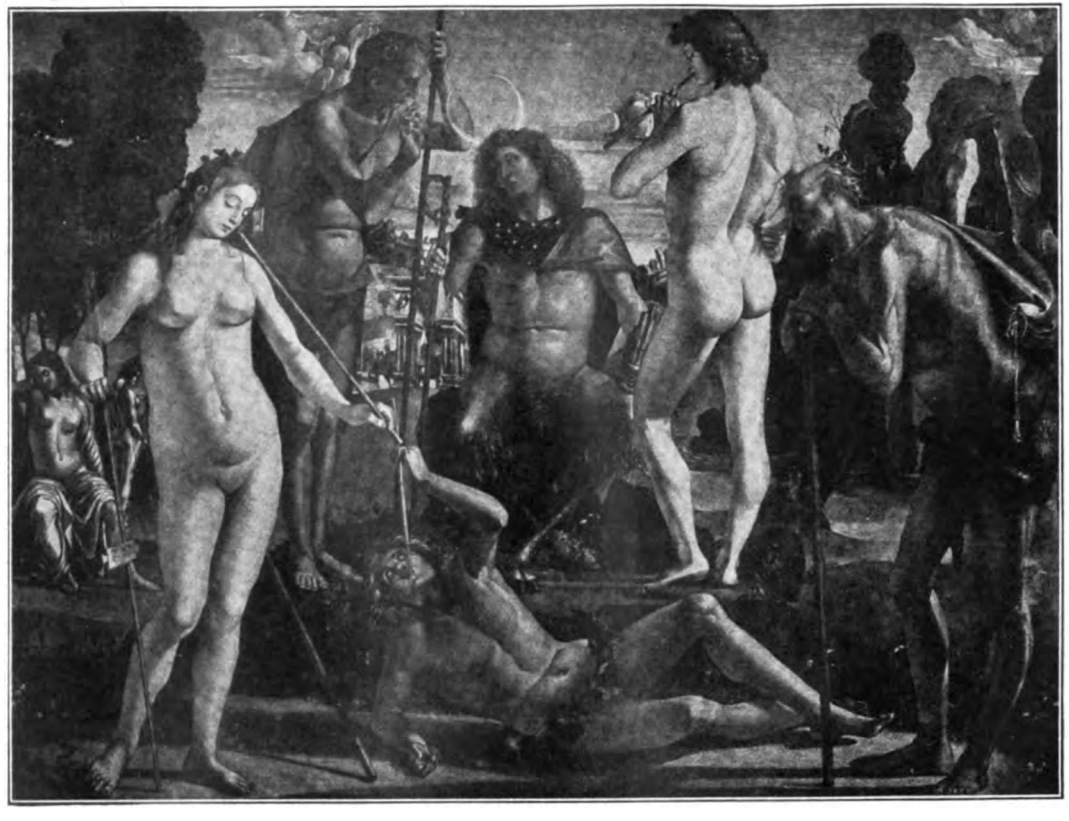


**Abb. 23. Signorelli, Schule des Pan. K. Friedrich-Mus., Berlin.**

Digitized by Google

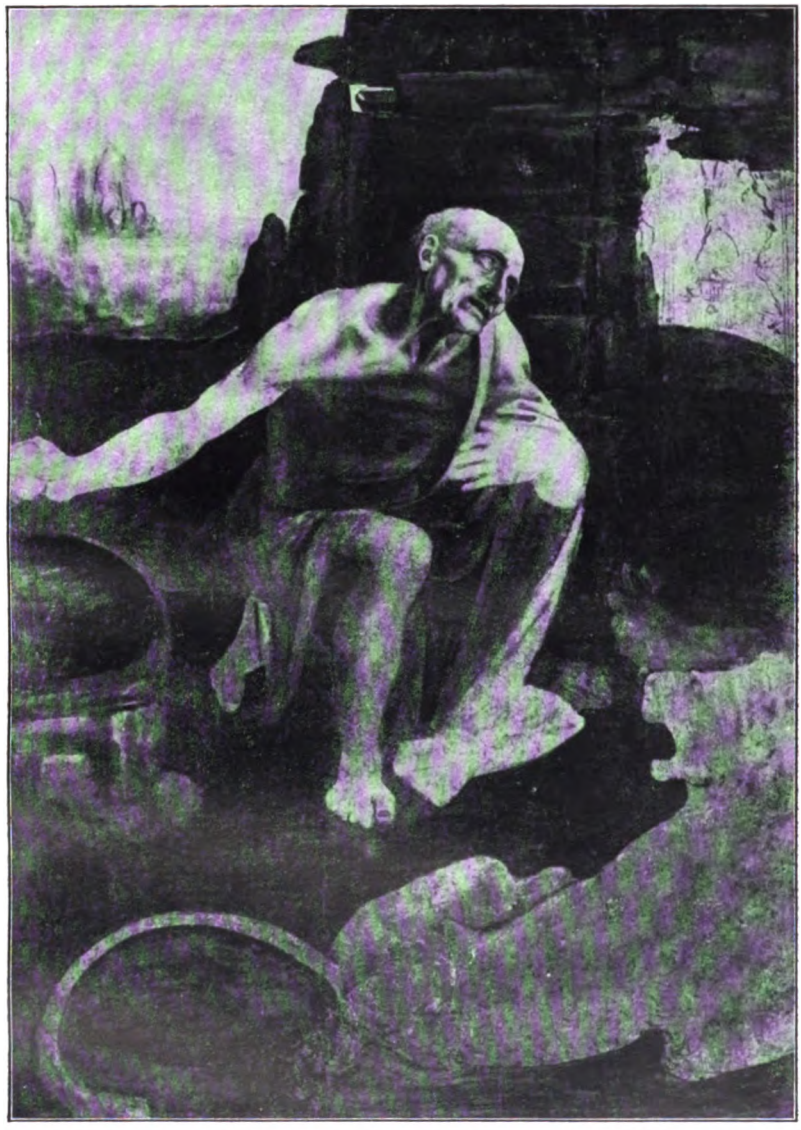


Abb. 24. Leonardo da Vinci, hl. Hieronymus. Vat. Gal., Rom.

Digitized by Google

Abb. 25. Leonardo da Vinci, Anbetung der Könige. Uffizien, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 26. Leonardo da Vinci, Grottenmadonna. Louvre, Paris.

Digitized by Google

Abb. 27. Leonardo da Vinci, Anna selbdritt. Louvre, Paris.

Digitized by Google

Abb. 28. Leonardo da Vinci, Mona Lisa. Louvre, Paris.

Digitized by Google

Abb. 29. Boltraffio, Madonna. Slg. Poldi-Pezzoli, Mailand.

Abb. 30. Cesare da Sesto, Madonna. Brera, Mailand.

Digitized by Google

Abb. 31. Bernardino Luini, Madonna.
Brera, Mailand.

Abb. 32. Gaudenzio Ferrari, Madonna.
Brera, Mailand.

Digitized by Google

Goethe bringt einmal eine ausführliche Erklärung des geistigen Vorganges (Bd. 31 in Cottas 40bändiger Ausgabe von 1857):

„Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhige, heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: ‚Einer ist unter euch, der mich verrät!' Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät..." Es folgen eine Auseinandersetzung über das Sprechende der Hände und eine ins Einzelne gehende Schilderung der verschiedenen Gruppen und Gestalten.

Aber noch mehr: Das Werk bedeutet auch einen gewaltigen Wendepunkt in der Geschichte künstlerischer Gestaltung. Hier setzt das Cinquecento endgültig ein. Für den, der in klassischer Formengröße das höchste Ziel der Kunst sieht, ist es ein erhabener Augenblick. Endlich siegt der Geist subjektiver Gestaltung und Stilisierung. Realismus und Naturobjekt treten zurück. Die ordnende Hand des schöpferischen Genius verteilt die Rollen, Wirkungen und Gegenwirkungen, Harmonien und Kontraste in sorgsamstem Abwägen. Wie der Künstler die entfesselnden Gewalten, die außerordentlichen Energien, die da wild aufgerührt durcheinander wühlen, in ein System hineinbringt, wie er dieses eigentlich mathematisch-architektonische Gerüst zu verdecken, zu beleben, zu durchdringen weiß, wie nicht die, welche am meisten schreien, am tollsten sich gebärden, sondern die, welche am gefaßtesten sind und Macht wie Gewalt über sich bewahren, am eindringlichsten zu uns sprechen — das alles erscheint wie ein Wunder. Wenn die wild gestikulierenden Hände, die flammenden Augen, die von leidenschaftlicher Erregung durchwühlten Köpfe der Jünger noch so laut sprechen, nur die schlichte Geste der Hände, der sich zu weiterem Schweigen duldsam schließende Mund, die in milder Wehmut niedergeschlagenen Augen Christi allein reden eine Sprache, die unser ganzes Inneres erschüttert. Ist es, weil der Kontrast dieser absoluten Ruhe und Harmonie zu der aufgeregten Zerrissenheit so frappant wirkt, oder ist es, weil wir das Wirken der Worte Christi auf seine Umgebung hier so lebendig und deutlich vernehmen? Das l'art pour l'art-Prinzip der Frührenaissance ist überwunden. Die Form bedeutet nicht für sich etwas, sondern nur als Sprache der Seele, des höheren Gedankens. Diese Geistestat der Hochrenaissance wird hier offenbar. Der Künstler sieht sich vor die Aufgabe gestellt, höchste welthistorische Ereignisse, die vollendetsten Taten menschlichen Geistes zu formen. Gestaltungswille und geistige Konzentrationskraft des Gedankens müssen in der bildnerischen Form zum idealen Zusammenschluß kommen, denn die Realisierung des Gedankens in der Form ist das letzte Ideal jeder



Digitized by Google

Kunst. Aus dieser weitblickenden geistigen Auffassung Leonardos heraus ist gewiß auch die fortgeschritten zusammenfassende, malerisch konzipierende, künstlerische Manier geworden. Die geistige Beherrschung der Materie, die Distanzgewinnung wird sich weiter auf optische Distanzgewinnung übertragen und ins Malerische überleiten.

Damit kommen wir zu dem künstlerischen Problem. Denken wir an Quattrocentodarstellungen des Abendmahles, etwa an Castagnos (Abb. Bd. I), aus einzelnen Blöcken zusammengesetzte Gestaltung in S. Apollinare, Florenz, so wird die zusammenfassende Kraft der Komposition klar. Trotzdem kann kein Zweifel sein, daß der Meister im Hinblick auf die große menschliche Aufgabe, auf die gewaltige Menschentat Christi die malerischen Werte einer um so edleren, vornehmeren Formgestaltung zulieb opfert. Denn hier sollte der zum Menschen gewordene Christus reden und sein Wort in der Gesellschaft der Jünger reflektieren. Also wiederum ein neuer Gedanke und eine der andern Aufgabe entsprechende neue Lösung. Er, der auf der Grottenmadonna mit der ganzen Intimität des Malers das Stimmungshelldunkel des Interieurs entwickelte, kennt hier den Raum als abgeschlossenen Körper nicht mehr. Kurz gesagt, für ein Malerauge ist dies Cenacolo eine bittere Enttäuschung gegenüber den lyrisch-malerischen Sentimenten der Grottenmadonna. Die Tiefenkomposition, die malerische Raumgestaltung gibt er auf und kehrt wieder zum Breitbild und zur Reliefkomposition zurück. Der Meister, der am meisten zum Maler begabt schien, wendet sich einseitig dem plastischen Prinzip zu. Trotzdem möchte ich aber wegen der einseitigen Betonung des Stiles der Hochrenaissance als eines Flächenstiles folgendes sagen. Gewiß verzichtet Leonardo hier auf malerische Tiefenwirkung. Aber er gewinnt andererseits gegenüber der Detailbildung des Quattrocento die große Zusammenordnung der Teile unter einen Gesichtspunkt. Dabei ist dies Wort „Gesichtspunkt" sowohl wörtlich zu nehmen, indem alle Figuren nach der Mitte gruppiert sich dem Blick des zentral auf die Hauptfigur gerichteten Auges zu ordnen, als auch in jenem genannten, höheren, geistigen Sinne. Der „malerische" Vorzug liegt in der Gewinnung eines gemeinsamen Sehfeldes. Wenn sich diese neue Zusammenfassung noch mit einer geringen Tiefe begnügt, so liegt darin gewiß eine Beschränkung. Aber darum dürfen wir nicht von einem Flächenstil, selbst nicht von einem Reliefstil im Sinne der Antike reden. Das antike Relief bleibt Figurenstreifen und führt das Auge von Figur zu Figur. Leonardos Zusammenordnen der Figuren in reliefmäßiger Reihe und das Verrechnen an formalen Werten gegeneinander im Gesamtspiel der Kräfte hin gingen concentrisch auf eine Mitte. Das ist eine notwendige Zwischenstufe im malerischen Aufstieg, der schon bei Giotto und seinem Zentralkompositionsgedanken anhebt, aber erst in Rembrandt volle Befreiung findet.

Digitized by Google

Zwei Darstellungen des gleichen Motives, der Anna selbdritt, bezeichnen die weiteren Phasen von Leonardos Entwicklung zur lebendigen Formgestaltung der Figurengruppe. Die erste, der Karton in der Akademie zu London (ca. 1502), bringt die Gestalten noch im Moment der Ruhe; Anna und Maria sitzen nebeneinander in ziemlich gleicher frontaler Stellung; nur die beiden Kinder sind in starker Bewegung und von lebhaftem Linienzug beherrscht. Überraschend ist die cinquecentistische Entfaltung einer monumentalen Formfülle und weichen Geschmeidigkeit der Bewegungen. Alles ist schwingend und fließend. Hält man die Grottenmadonna daneben, so wird uns der gewaltige Stilunterschied offenbar. Das Frühwerk wirkt in dem scharfen Schnitt der Silhouette, dem dünnen Fluß feiner Linien, dem zarten Licht und den eckigen Bewegungen noch quattrocentisch im Vergleich zu der Fülle und Rundung auf dem späteren Bild. Vor allem aber hat das Volumen der Gruppe bedeutend zugenommen.

Die spätere Darstellung im Louvre (von ca. 1515) (Abb. 27) bringt eine bedeutsame Steigerung der kompositionellen Innengliederung. Starke Kontraste und lebhafte Gegenbewegungen tauchen auf. Auch hier ist es die Gruppenpyramide, um deren mittlere Vertikale in der Figur der sitzenden Anna die bewegten Linien der Maria gleich flatternden Fahnen schwingen. Wiederum treten Ruhe und Bewegung in ein lebhaftes Gegenspiel zueinander. Die kontrapostliche Stellung des sich sträubenden Kindes bedeutet eine weitere Steigerung. Gewiß ist mit alledem der große Formgedanke zu vielfältiger Fülle entwickelt und die flau getönte, bläulich schimmernde Ferne erscheint als Tonkontrast zur Steigerung der Werte von plastischer Form und starker Linie. Aber die malerische Verarbeitung des Helldunkels, das das Kind in weiche Töne einbettet, und das sanfte Herüberstreifen des Lichtes in die verschiedensten Tonstimmungen hinein offenbaren, daß der Malergeist in Leonardo nicht verstummte.

Von stark leidenschaftlich dramatischem Geist erfüllt ist eine Leistung seiner späten Florentiner Zeit, die Anghiari-Schlacht. Von Piero Soderini erhielt er im Oktober 1503, etwas früher als Michelangelo den Auftrag, eine Szene aus der Ruhmesgeschichte von Florenz zu malen. Er wählt einen Moment aus der Schlacht bei Anghiari, wo im Jahre 1444 die Florentiner gegen Niccolo Piccinino, den Hauptmann des Filippino di Milano, einen verzweifelten, siegreichen Kampf um die Fahne ausgefochten hatten. Leonardos Vorliebe für Reitergruppen offenbarte sich schon im Hintergrund der Anbetung der Könige. Die Dramatik des wilden Ringens wird zum äußersten gesteigert, es ist ein dicht geknoteter Figurenknäuel von Reitern und Fußsoldaten, in leidenschaftlichem Gewirr, voll äußerster Bewegung und stärkster Kontraste. Wiederum einerseits mächtig zusammengehaltene, schwere Massen, andererseits ein strudelartiges Zusammengehen



Digitized by Google

und Auseinanderstrahlen der Linien und Bewegungen. Es ist das alte, leonardeske Motiv, Masse und Bewegung zum Ausdruck dramatischen Pathos zu machen. Kompositionell hochbedeutend ist das Motiv der radianten Bewegung um ein dunkles, relativ ruhiges Zentrum. Wir wissen, daß Rubens, von dessen Hand eine Zeichnung im Louvre, in einem Stich des Edelingk vervielfältigt, stammt, sich dies Motiv in seinen Löwenjagden und Amazonenschlachten u. a. zu eigen machte. Besonders kühn jedoch erscheint es, wie der Künstler diesen mächtigen Figurenkubus fast auf die Spitze stellt, indem er die Bewegungsdiagonalen von dem unteren Stützpunkt in der Mitte nach den Seiten stark ansteigen läßt. Dazu sind die ungeheure Wucht der Masse, die leidenschaftliche Schwingung der Silhouette und das Wildbewegte der inneren Linien sprechendster Ausdruck temperamentvoller, von Leidenschaft durchglühter Vorstellungskraft.

Eigentümlich steht zu diesen dramatischen Stücken ein anderes weltberühmtes Meisterwerk Leonardos, die Mona Lisa im Louvre (Abb. 28), die trotz aller Schäden — das Bild ist tatsächlich eine Ruine — zu den am meisten bewunderten Meisterwerken aller Zeiten gehört. Zumeist ist die Bewunderung Modesache und gilt nur dem etwas stereotypen Lächeln der dargestellten schönen Frau, „la Gioconda" nach ihrem Mann Francesco Giocondo genannt. Schon zu Lebzeiten des Künstlers galt das Bild als Offenbarung neuer, malerischer Werte. Vasari gerät vor ihm in höchstes Entzücken. Ihm lebt das feucht schimmernde Auge, bebt der feine Mund, er sieht, er fühlt den Pulsschlag unter der zarten Haut an der Halsgrube der schönen Frau. Aber das Wundersamste erscheint ihm das Sfumato, d. h. jenes zarte Halbdunkel, mit all den feinen Tonabstufungen und Übergängen, die der Form eine weiche Verschwommenheit, als ob ein zarter Schleier, ein feiner Nebel davorstände, verleiht (ombre e lumi sono uniti senza tratti e segni ad uso di fumo). Helldunkel wird es von Leonardo selbst genannt (Trattato 671: il chiaro e lo scuro, il lume e l'ombre hanno un mezzo, il quale non si può nominare che chiaroscuro = Hell und Dunkel, Licht und Schatten vereinen sich so vollkommen, daß man es Helldunkel nennen muß). Der Ausdruck führt leider immer zu Verwirrungen. Man darf nicht vergessen, daß dieses Helldunkel mit der mählichen Auflichtung der Schatten zum Zweck möglichst weicher, körperlicher Modellierung im plastisch-formalen Sinne etwas anderes ist, als das koloristische Helldunkel Rembrandts und die malerische Lichtbehandlung Velasquez'. Tonmalerei ist ebenso fern wie Auflösung. Es ist vielmehr eine Verklärung der Form im tonigen Licht. Die Form als solche bleibt der eigentliche Gegenstand der Bearbeitung, nur daß das, was bei Masaccio als schwere Masse, bei Castagno, Pollajuolo und Verrocchio in harten Reflexen metallisch gebildet war, was die späteren Quattrocentisten in kleiner Behandlung detaillierten,

Digitized by Google

hier in der Weichheit eines zart modellierenden Helldunkels, in einem feinen Auflichten der Hautoberfläche mit sanftem Lichtschimmer und einem weichen Spielen von zartem atmosphärischem Dunst um die Büste zu einer mild schillernden, in Ton verklärten Schönheit wird.

Jahrelang soll der Künstler am Bilde gemalt haben, indem er immer und immer wieder eine zarte, durchsichtige Schicht auflegte. Diese Gioconda ist ein erstes, vielleicht das vollendetste Beispiel dessen, was man „Malexperiment" nennen möchte. Es ist dabei eine gelehrte, in andauernder geistiger Überlegung gewonnene und naturalistische Arbeit, die die Erscheinung der Natur in vollendeter Wahrheit bringen will, und zwar einesteils in der realen Gegenständlichkeit der Form, andernteils darin, wie diese Form zu Licht, Luft und Raum steht. Der Meister gibt nicht nur das Ding an sich, das plastische Objekt, indem er sich mit der Formung der Büste begnügt, das Malerauge sieht auch das Licht, das auf dieser Büste liegt, und kommt zur erhöhten Erkenntnis, daß zwischen dem Objekt und dem Künstlerauge noch etwas, die Atmosphäre, die Luft ist, welche zeichnerische Härten abstimmt und daß es das Licht ist, welches über die plastische Form seine Reize breitet, die Haut durchsichtig macht und prickelndes Spiel zartester Halbtöne an der Oberfläche entfaltet. Er entdeckt den „schönen Schein", das optische Wirken des Lichtes über den Erscheinungen. Wenn Leonardo auch noch nicht zur Auflösung der Form im Licht schreitet, so war es doch „malerisch" schon ein außerordentlicher Gewinn, daß die Form in ein Verhältnis zur Atmosphäre und zum Licht gebracht ist. Die Form überwindet damit den Begriff plastischer Isoliertheit, sie wird als Seherscheinung zu subjektiver Malerei. Es ist die gesehene Form, nicht etwa die modellierte, die gefühlte Form. Gewiß war auch das nichts absolut Neues. Piero dei Franceschi geht in der Entwicklung der optischen Verhältniswerte viel weiter und kommt zu weitgehender Auflösung der Form im Licht — man vergleiche seine Porträts in den Uffizien —; die niederländischen Maler waren wesentlich fortschrittlicher in der Erkenntnis der koloristisch-malerischen Werte. Aber hier bringt ein großer Geist die verstandesmäßige Klärung der Problemfrage. Das Sichbewußtwerden der prinzipiellen Gegensätze zwischen Plastischem und Malerischem, die Erkenntnis, daß ein Unterschied zwischen Erscheinung und Wirkung besteht, daß das Auge des Beschauers eine Art Filtrierapparat ist und seine Aufgabe des optischen Erfassens hat, das ist der große Gewinn der Geistesarbeit Leonardos und somit der Renaissance gewesen. Damit ist das Problem des Malerischen aufgestellt und das ist Leonardos Bedeutung für die Malerei.

Auch des Hintergrundes muß gedacht werden. Es ist kein Zweifel, daß Leonardo, der große Naturalist, die Reize der Alpenlandschaft, die er auf seinen Streifzügen von Mailand her kennen lernte, aufgriff. Auf der Taufe

Digitized by Google

ist es noch die toskanische Ebene, die er bringt, die Grottenmadonna verschließt den Ausblick. Die Anna selbdritt und die Mona Lisa dagegen geben den Blick auf das nebelverhüllte Gebirge, und wir sehen deutlich, wie sich dieser große Freund der Natur in die Schönheit und Wucht des weiten Naturschauspiels vertiefte. Er beobachtet die atmosphärischen Stimmungen, die sich dann, wenn der Wolken dunstige Hülle um die großen Felsenriesen hängt und den Blick ins Tal verbirgt, entwickeln. Wenn man aber vermeint, der Meister wäre nun bei dem Vergleich der großen Weite der Natur und der kleinen menschlichen Erscheinung zum Schluß gekommen, die Figur in den Bannkreis des kosmischen Raumes zu rücken, so irrt man sich. Solche Loslösung vom Formproblem lag dem Italiener fern. Sein Blick ist noch an die große Form des schönen Menschenleibes gefesselt, und es bleibt bei der Scheidung zwischen Vordergrund und Hintergrund. Die landschaftliche Weite ist ein Stück für sich; wie ein Vorhang hängt die weiche, tonige Ferne hinter der sinnlich geformten Büste. Fast wirkt sie nur wie ein Kontrast, um so die feste Fülle der körperlichen Form gegenüber der Verlorenheit des Grundes herauszuheben. Auch das ist erneute Konzentration des Geistes auf das Formproblem. Zu diesen Meisterwerken des großen Leonardo kommt nur noch wenig Bedeutsames: im Louvre die ganze Figur eines sitzenden Johannes, ferner der Kopf eines Johannes; zwei jugendliche Figuren, umhüllt vom nebelhaften Dunstkreis bei bräunlichem Grundton. Auch in diesen späten Arbeiten scheint sein Genius gepackt von den optischen Reizen des Lichtes im Helldunkel wie in der Atmosphäre und im Spiel über dem weichen Fleisch.

Was aber seine Meisterwerke zu klassischen Gebilden genialer Schöpferkraft erhebt, ist die geistige Größe, mit der Inhalt und Form in Einklang gebracht werden oder vielmehr, wie das gegebene Thema in jeder Weise, formal wie geistig, absolute, typische Gestaltung gewann. In der Anbetung der Könige, dem Abendmahl und der Anghiarischlacht war die Darstellung der Aufgabe entsprechend zu dramatischer Wucht emporgetrieben. In der Grottenmadonna hatte das Stimmungsmoment gesiegt, und ein heiter-zartes Idyll war daraus geworden. In der Mona Lisa war es zu einer Verklärung weiblicher Schönheit in Hoheit und Liebreiz des Lichtglanzes zugleich gekommen. Die beiden Annenbilder bringen wuchtige und vielfältige Lösungen des Gruppenproblems, wo zugleich die Reize des Mutterglückes schillernd widerspiegeln. Jedes der Werke bringt eine neue Fragestellung, eine andere Problemlösung. Er ist der große Problematiker.

Noch eine Anzahl Werke werden dem großen Florentiner zugeschrieben. Keines derselben hat Anrecht darauf, unzweideutiger Reflex seines gewaltigen Genius zu sein. Am ehesten möchte man noch bei dem Frauen-

Digitized by Google

porträt in der Gal. Lichtenstein, Wien, an ihn selbst denken. Das Bild ist zugeschnitten und hatte dereinst Büstenform. Die Zartheit des schillernden Lichtes spricht für ihn, nur läßt der Kopf, leblos wie eine Tonbüste, seinen Geist vermissen. Was fehlt, ist die lebendige Linie, wie sie der Engel auf der Taufe zeigt. Noch weniger kann man bei der kleinlich quattrocentistisch gearbeiteten Verkündigung der Uffizien oder der lockeren kleinen Verkündigung im Louvre an ihn denken. Die Madonna Benoit in Petersburg hat dagegen manches von des Meisters Genius; das lebendige, stark affektierte Chartoriski-Porträt ist kaum von ihm. Die großangelegte Auferstehung Christi in Berlin kann höchstens den Anspruch machen, im Entwurf von ihm zu sein, während die Ausführung von Schülerhand ist. Vorzüglich die hl. Lucia ist von ausdrucksvoller Bewegung. Die kleinlichen Härten der Ausführung wirken ernüchternd.

Eine viel reichere Fundgrube sind die Handzeichnungen. Auch auf dem Gebiete der Zeichnung hat Leonardo als bahnbrechender Meister zu gelten. Nicht allein, daß er die Technik erweitert, indem er zu dem zarten Silberstift Feder, Kreide, Rötel als Darstellungsmittel entwickelt, sondern auch weil die Naturstudie sowohl, wie der Kompositionsentwurf hervorragende Entwicklung gefunden hat. Gewiß war der Aufschwung der zeichnerischen Techniken damals allgemein, aber kein Künstler hat die Entwicklung so beeinflußt wie gerade er. Wie berühmt er schon zu seiner Zeit als Zeichner war, erweisen die vielfältigen Fälschungen oder falschen Zuschreibungen. Leonardo war linkshändig und hat seine Zeichnungen immer mit der linken Hand ausgeführt, wie er auch von rechts nach links schrieb. Er soll dies getan haben, um anderen den Einblick in seine Geheimnisse zu erschweren. In seiner Jugend hat er zumeist in Silberstift oder Feder gezeichnet mit feinem Parallelstrich und in scharfem spitzem Zug. Während der mittleren Mailänder Zeit verwendet er oft den weichen Rötel, auch schwarze Kreide. Der Strich ist weich und voll. In später Zeit wird Leonardo flüchtiger und bevorzugt die Feder. Die Zeichnungen befinden sich oft auf den Blättern seiner Manuskripte, wo manchmal die Schrift über alte Zeichnungen hinweggegangen ist. Seinem Trattato della pittura, wie allen seinen Schriften, fügte er erklärende Skizzen bei, so daß seine Zeichnungen auch eine Fundgrube für Gelehrte bleiben werden.

Leonardo hat überall in Italien ausschlaggebend gewirkt, vor allem in Florenz. Aber es ist hier mehr die gewaltige Einwirkung auf die Gesamtauffassung, denn eine direkte Schulbildung. War er doch dort ein gewaltig bindendes und weiter leitendes Glied einer konsequent vorwärts strebenden Entwicklung. Die dramatische Belebung, die zusammenfassende Gruppierung, die Steigerung der Kontraste, die malerische Dehnung der Körpermassen, die Vergrößerung des Körpervolumens, alles das hat er gebracht.

Digitized by Google

Die wirklich fruchtbringende Weiterentwicklung der neuen Probleme, die Leonardo der Malerei gestellt hat, ist in Florenz zu suchen.

Aber eine wirkliche Schule hat der Meister nur in Mailand besessen, dort, wo er die besten Jahre seines Lebens, 1481—1499, 1507 und 1508—11, verbracht hat. Dort bildete sich um den großen Meister ein großer Kreis von jungen Künstlern, denen er Unterricht im Malen und gelehrten Fächern erteilte. Er braucht selbst den Ausdruck „Accademia". Mehr als in Florenz eignete man sich da seine Malweise, seine Typen und Manieren an, während man den großen Problemen seiner Kunst ziemlich verschlossen gegenüberstand. Leonardeske Madonnentypen, Modellierung und Helldunkelbehandlung vererben sich gerade hier. Vincenco Foppa (1457—92), ein älterer Meister von grober Formgebung, wird erst spät von Leonardos Weise berührt. Sein Madonnenfresko in der Brera, Mailand, von 1485 weist auf die Grottenmadonna Leonardos. In seiner Schule wuchsen Bramante, der spätere Architekt, Zenale, Bartolommeo Butinone und Bramantino auf. Ambrogio da Fossano, gen. Borgognone (tätig 1486—1523), liebenswürdig und fein, hat viel von den Niederländern übernommen. Vincenza Civerchio, Macrino d'Alba, Pierfrancesco Sacchi, Defendente Ferrari seien als Nachfolger dieser älteren Mailänder Richtung genannt. Anders war es mit einer weiteren Gruppe von Künstlern, die ganz unter dem Banne Leonardos standen. Giov. Ant. Boltraffio (1471—1516), ein dauerndes Mitglied genannter Accademia Leonardos, steht voran. Von Foppa hat er noch die schwere Formbildung und strenge Haltung, aber er sucht sie mit leonardeskem Geiste zu beseelen. Einige seiner Bilder, wie die Madonnen mit Heiligen im Louvre, in S. Onofrio in Rom, endlich in der National Gallery, London, haben etwas Monumentales in der Würde und Haltung wie in der schweren Fülle der Formen. Liebenswürdiger erscheint er auf der Halbfigurenmadonna in Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand (Abb. 29), die im Gesichtstypus der Madonna mit dem scharf geschnittenen, langen Oval, wie auch in dem lebhaften Spiel der Madonna in Kontrapostbewegung zum Kind besonders leonardesk ist. Boltraffio neigt mehr zu einem Gesicht von etwas harter Modellierung, bei bleichem leuchtendem Karnat.

Kalt, bleich wirkt Marco d'Oggiono; besonders in seinen späten Werken (Brera, Louvre, Berlin) ist Bernardino de'Conti, ein von der neuen Richtung beeinflußter Schüler Foppas (vgl. Brera, Altarbild). Er und Ambrogio de Predis sind als Porträtmaler tätig; sie bevorzugen das Profil, ersterer mit runder, aber harter Formgebung (Vatikan, Gal. Pitti, Berlin), letzterer hat ein Feingefühl für die feine Silhouettenlinie (Porträt Kaiser Maximilians in Wien). Giampietrino und Melzi sind unbedeutend.

Selbständiger sind vier andere Künstler, die man als ausgereifte Schüler Leonardos bezeichnen kann, wenn sie z. T. auch kaum direkte Beziehungen

Digitized by Google

zu ihm gehabt haben, mit Ausnahme des Cesare da Sesto (gestorben vor 1521), dessen lebhaftes Naturell stark bewegte Madonnenmotive bei weicher Helldunkelmodellierung bevorzugte, so in Petersburg und Mailand, Brera, zwei Stücke, von denen die kleinere von vorzüglicher Helldunkelbehandlung des zartleuchtenden Fleisches vor dunklem Gebüsch ist (Abb. 30). Später ging er nach Rom, wo er unter Raffaels Einfluß geriet und dessen vielfigurigen Kompositionsstil nachahmte (Anbetung der Könige, Neapel).

Ein Schüler der älteren Richtung ist Andrea Solario (tätig 1495 bis 1515), er ist in seiner ernsten Weise der originellste Künstler der Schule. Ein 1495 datiertes Madonnenbild der Brera zeigt ihn noch altertümlich. Andere Madonnen, wie die schön bewegte Madonna im Louvre, wo Maria dem unruhigen Kinde die Brust reicht, entwickelt in den Kontrastbewegungen und dem feinen Helldunkel des leuchtenden Fleisches Leonardos Geist. Das Beste hat Solario im Porträt geleistet. Hier läßt er einen starken Einfluß der Niederländer erkennen, der ihm wahrscheinlich von Venedig her übermittelt wurde. Sein venezianischer Senator in London, National Gallery, entspricht in der steifen Haltung, der Stellung der Hände, von denen die Rechte eine Nelke hält (vgl. Mann mit der Nelke, Berlin), vollkommen nordischer Auffassung. Ein anderes Porträt ebendort erweist in der Abrundung des Bildes und der breiteren Behandlung ebenso wie der Kanzler Morone in Gal. Duca Scotti, Mailand, im leuchtenden Helldunkel und in der lebhaften Handhaltung Leonardos Einfluß.

Gegenüber dem strengen Solario wirkt der schmiegsame Bernardino Luini (ca. 1470—1532) breit, manchmal etwas weichlich. Ein Schüler Borgognones, schloß er sich bald dem Leonardo an. Das liebenswürdige Lächeln der Madonnen, die heitere Naivität seiner Kinder, das Helldunkel hat er von ihm. Die Kirchen Mailands sind voll von seinen Werken, die in der lichten Färbung und zarten Durchsichtigkeit das idyllische Element Leonardos aufgreifen. Von den Tafelbildern seien genannt: die entzückende Madonna vor der Rosenhecke in der Brera (Abb. 31) und die kindlich-naive Vermählung der Katharina in Gal. Poldi-Pezzoli. Seine Haupttätigkeit machte die Freskomalerei aus. In S. Maurizio vorzüglich Figuren weiblicher Heiligen, in der Brera verschiedene abgenommene Fresken, ferner in S. Maria della Passione, in der Ambrosiana usw. Hauptwerke seiner späten Zeit sind die Fresken in der Wallfahrtskirche von Saronno (1525) und die in S. Maria degli Angeli zu Lugano. Die stillen Szenen, das ruhige Dastehen gelingen ihm am besten. Aber die Gleichmäßigkeit der Figurentypen und die Kraftlosigkeit der Farbe reizen nicht allzu lange.

Im Gegensatz zu seiner stillen Weise erscheint Gaudenzio Ferrari (1471—1546) als der lebensvolle Dramatiker. Er ist der einzige unter den Mailänder Nachfolgern Leonardos, der etwas von dessen dramatischer Belebung

Digitized by Google

übernommen hat. Seine Phantasie schöpft aus dem Vollen; seine Bilder zeigen einen großen Reichtum an Figuren, an Bewegung, warm leuchtender Fülle und Pracht der Farbe. Von seinen Tafelbildern (Abb. 32) sei das Madonnenbild der Brera den Madonnen der anderen Leonardo-Schüler an die Seite gestellt: Boltraffio (Poldi-Pezzoli) plastisch-schwer, bleich und hart, aber voll Haltung, Solario (Louvre) klar in der Formgebung, lebendig in der Linie, warm im Helldunkel, glänzend in der Farbe; Luini (Brera) zart, feines Helldunkel, liebenswürdig, aber etwas kraftlos, blaß im Ton; endlich Gaudenzio Ferrari flüchtig-leicht, aber effektvoll in der breiten Lichtbehandlung, in der Farbe ein brandiges Rot bevorzugend. Sein Martyrium der Katharina ebenda ist fast roh naturalistisch im Motiv und bizarr in den starken Lichteffekten wie im Ausdruck. Seinem Temperament entsprach es vielmehr, große Wände mit lebendigen Figuren zu beleben. In Varallo (S. Maria delle Grazie) sowohl wie in Vercelli (S. Cristoforo) und Saronno (Wallfahrtskirche) hat er genug Gelegenheit gehabt, seiner übermütigen Phantasie freien Lauf zu lassen. Ein frischer Hauch geht durch diese Werke, die in der gesteigerten Dramatik, der breiten, flüssigen Erzählung und effektvollen Malweise ganz cinquecentistisches, gelegentlich fast schon barockes Gepräge haben. In Saronno tritt er in seinem wild aufgeregten, erfindungsreichen Engelkonzert der Kuppel, wo Scharen robuster, derber Engelgestalten ihr lärmendes Spiel treiben, in prägnanten Gegensatz zu dem blassen, zarten Luini.

Endlich wäre hier der Giov. Antonio de' Bazzi, genannt Sodoma (1477—1549), zu nennen. Einige Frühbilder in der Brera (Madonna mit dem Lamm, nach einer Zeichnung Leonardos), in Turin, Bergamo (Gal.) u. a. Weicher als alle anderen, ist er besonders in dem feinen, grauen Helldunkel, den geschmeidigen Bewegungen für die sinnliche Formgebung Leonardos der empfindsamste Schüler des Meisters gewesen. Er verpflanzte seinen Stil nach Mittelitalien. 1503 geht er nach Siena, 1505 malte er in Monte Oliveto in der Reihe der Fresken Signorellis und bringt ein eigenartiges Gemisch von dessen herber Weise mit einer dem Luini verwandten weichen Art. 1508 kam er nach Rom, wo er die Decke der Signoria-Stanze begann. Später stark von Raffael beeinflußt, versuchte er dessen großen historischen Stil in der freien Anordnung der Massen nachzuahmen. Die Farnesina-Fresken in Rom (1511/12) bedeuten eine eigenartige, glückliche Mischung leonardesker mit raffaelesker Weise. Die weichen, geschmeidigen Formen, die reiche Gefühlscharakteristik, die sich in belebter Steigerung der Liebesempfindungen ausläßt, die leichte Pinselführung verleihen diesen Werken besonderen Reiz. In Siena hat er in S. Domenico (1525), besonders hervorzuheben die beiden Szenen der Stigmatisation der heiligen Katharina) in S. Bernardino (1518—1532), im Pal. Pubblico (1529 und 1534, vorzüg-

Digitized by Google

lich die Gestalten einzelner Heiliger) und in S. Spirito (1530) eine Reihe Fresken gemalt, die in der überschwänglichen, bis ins Sinnliche gesteigerten Verzücktheit, der Weichheit der Malweise manchmal des Guten zuviel tun. Unter den vielen Altarbildern sei der Sebastian in den Uffizien genannt, wo das Hinreißende des Leidenschaftlich-Sichaufrichtens in der pathetischen Bewegung des Körpers und dem schmachtenden Blick hervortritt.

---

## 5. Raffael der Meister edelster Gedankengestaltung und vollendeter, künstlerischer Harmonie.

Auch in der Kritik der Kunstgeschichte herrschen Manier und Mode. Heute nun heißt es rein technisch, der kann malen, d. h. er hat einen flotten Farbenauftrag, man fragt nicht, ob auch hinter dem Techniker ein großer Mensch steht, während der andere, der vielleicht geistig höher steht, der besser zeichnen kann oder andere Qualitäten hat, zurückgesetzt wird, nur weil er nicht auf die Formel paßt. Und doch sollte jeder Künstler nach seinem eigenen Maß, d. h. nach seiner individuellen Art gemessen werden. So konnte es kommen, daß Raffael nichts mehr gilt oder daß dereinst dem für Raffael begeisterten Kunstfreund Michelangelo ein Widerspruch war. Aber man muß versuchen, wenn man einmal Historiker sein will, für jeden den eigenen Maßstab zu finden. Und wir werden auch sicher zu Künstlergrößen von Raffaels Qualität zurückkehren. Bei keinem der großen Meister befriedigt so wenig wie bei ihm die Problemfrage. Eine fabelhafte Anpassungsfähigkeit wohnte in ihm, aber sie allein hätte nicht genügt, ihn zum klassischen Meister zu erheben. Was ihn dazu stempelte, war vielmehr die Höhe seiner geistigen Auffassung. Es war dabei nicht etwa nur ein weiches Sichhineinversenken in die Materie und den Inhalt der Darstellungen, sondern er besaß einen außerordentlichen Grad geistiger Kraft, allen Aufgaben die edelste und vornehmste Seite abzugewinnen. Das dankte er gewiß dem hohen Geist der Zeit, die gegenüber dem objektivistisch problematischen Quattrocento die Bedeutung des geistigen Gehaltes, der allgemein menschlichen Zusammenhänge der Dinge hervorgehoben hat. Er brachte nun eine feine Sentimentalität hinzu und kein Künstler hat darum so auf die große Masse gewirkt und ist so allgemein von dem Intellektualismus aller Zeiten anerkannt wie er, vielleicht weil er die scheinbar untergegangene religiöse Welt des Mittelalters wieder erstehen ließ. Er erscheint wie der große Vollender dessen, was am ersten Beginn der Renaissance Giotto gewollt hat. Er ist der große Ideengestalter

Digitized by Google

gewesen. Symbol und Zeremonie heißt es wiederum; die kirchliche Kunst erlebte eine neue Blüte und alles das, was die Barockkunst an religiösem Pathos und kirchlichem Stil hat, verdankt sie Raffael. Als persönlichstes Wesen seiner Kunst steht die unendlich weiche, milde Stimmung seiner Seele von wahrhaft christlicher Schönheit obenan. Alles, was er schuf, ist weniger in der Originalität der Erfindung — denn da hat er sich immer fremden Vorbildern angepaßt und von jedem das beste genommen, warum er auch das Ideal aller Eklektiker ist —, als vielmehr in der wunderbaren Harmonie seiner feinschwingenden Seele meisterlich und einzig. Kein Meister der Renaissance hat das so sehr in sich, was wir Melodie heißen, Melodie einer feingestimmten Seele. Das ist ein Erbteil seiner umbrischen Heimat, und Perugino hat es ihn gelehrt. Aber was bei diesem einförmig wurde, klingt bei ihm in vielfältigen Variationen und zu Chorgesängen zusammen. Und diese Melodie stimmte er in Rom, das er mit dem neuen, mächtigen Weltgeist des Papsttums zum königlichen Zentrum der Kunst machte, im Altarbild wie im Wandfresko zu gewaltiger Zeremonie und symbolisch idealisiertem Figurenaufbau. So ist Raffael nicht nur das Ideal aller Akademiker, sondern auch der religiösen Welt überhaupt geworden.

Aus den stillen, malerischen Bergen, wo mittelalterliche Sehnsucht in noch weltferner Schönheit lebte, in Urbino, ist am 1. April 1483 Raffaello Santi geboren. Das erste Handwerk lernte er bei seinem Vater Giovanni, der aber schon 1496 starb. Andere umbrische Meister, Timoteo Viti, wohl auch Pinturicchio, vor allem Perugino wurden seine Lehrer. Mit letzterem ging er vielleicht 1504 von Perugia nach Florenz, wo er sich in seiner leichten Anpassungsfähigkeit die florentinische Formsprache schnell zu eigen machte. 1508 wurde er nach Rom berufen, die Stanzen des Vatikans mit Fresken zu schmücken. Die Papststadt Rom wurde durch Raffaels und Michelangelos Taten die große Weltmetropole der Kunst. Damit verlegte sich das Schwergewicht der Renaissance von Florenz nach Rom, aus der Frührenaissance ging es in die Hochrenaissance. Während der Meister anfänglich in der Hauptsache allein schuf, bildete er seit 1514 eine große Schule und versammelte eine Schar von Schülern und Gehilfen um sich. Er war schon mehr der Akademiedirektor oder der große, geistige Führer der Zeit, der 1520, betrauert von der ganzen Welt, ins Grab sank.

Fassen wir die Entwicklungsjahre kurz zusammen. Aller Reiz der Jugendwerke liegt in dem stillen, feinfühligen Sentiment seiner umbrischen Seele, die in einer Reihe von liebenswürdigen Halbfigurenmadonnen, zart in der Zeichnung, delikat im Licht, zurückhaltend im Ausdruck zu uns spricht. Peruginos Typen, von ihm fein durchgeistigt, vorzüglich auch dessen gemessenen Bewegungen und posierten Gesten begegnen wir überall. In weiteren größeren Kompositionen zeigt er in reicher Folge das Sich-

Digitized by Google

aneignen des florentinischen Formenschatzes. Jugendliche Befangenheit und umbrische Weichheit werden überwunden und ersetzt durch eine immer lebendiger werdende Linienführung und körperliche Bewegtheit, die schließlich unter Leonardos und Michelangelos Einfluß zum dramatischen Schwung werden. Aber es ist nicht etwa nur eine Steigerung im Lineament — das wäre auch in der Gotik denkbar gewesen —, wichtiger noch und zugleich charakteristischer für den Geist der Hochrenaissance ist das Herauswachsen der sich anfänglich noch schüchtern in der Fläche haltenden und von dünnen Linien umflossenen Gestalten zu immer vollerer Körperlichkeit. Die ganze Leistung der Entwicklung von der dünnlinigen, fast gotischen Frühweise bis zur vollendeten formprächtigen Hochrenaissance wird in der ganzen Logik streng schulmäßiger Entwicklung des Formprinzipes offenbar.

Von der dünnlinigen, feinfühlig-sentimentalen Connestabile-Madonna in Petersburg oder der an Pinturicchio erinnernden Madonna zwischen Heiligen in Berlin wachsen bei der Solly- und Terranuova-Madonna, beide in Berlin, endlich in der schönen Granduca-Madonna im Pitti, Florenz, die Formen zu runder Körperlichkeit zunächst in noch ruhevoller, stiller Haltung an. Dann aber belebt sich die Gruppe besonders in der vielmehr innigen Verknüpfung von Mutter und Kind. Die kleine Panshanger Madonna bringt den ersten Ansatz zu einem lebhaften Sichzueinanderwenden; die Tempi-Madonna, München, läßt Mutter und Kind in fast leidenschaftlicher Gegenbewegung zusammenwachsen, indem zugleich die unruhige Umrißlinie die Erregung innerer Linien widerspiegelt. Die endgültige, ideale Lösung des Motives der Zusammengruppierung von Mutter und Kind hat die späte Madonna della Sedia im Pitti, Florenz (Abb. 35), gebracht. Venezianischer Einfluß des Sebastiano del Piombo wird an der tieferen und wärmeren Tönung der Farben offenbar. Für die Entwicklung des Stilgefühles ist die Verwendung des dunklen Grundes wichtig. Damit ist der scharfe Schnitt der Silhouette, wie ihn das Quattrocento vor hellem Grunde liebte, überwunden. Weiche Fülle, tonige Massigkeit und schwunghafte Geschmeidigkeit bei Vermeidung harter Linien auch für die Innenzeichnung charakterisieren diesen cinquecentistischen Klassizismus. Ebenso hat der Kontrapost der Bewegungen und Stellungen nicht mehr den Charakter nur linearer Bewegtheit, sondern es ist deutlich eine schwerere Gesetztheit in die Formen gekommen. Raffaels schmiegsames Schönheitsgefühl wird offenbar. Linie und Form, Farbe und Ton sucht er zu einen, und die widersprechendsten Ausdrucksformen fügt er zu einer harmonischen, in sich geschlossenen Einheit zusammen. So lebendig Linie und Formbewegung sein mögen, so schillernd farbig auch der bunte Schal und Gewand wie Kopftuch gestimmt sind, die Silhouette wie Innenzeichnung und die vielfaltige Farbigkeit wie Formfülle sind eingetaucht in den warmen Gesamtton, der wie

Digitized by Google

ein toniges Helldunkel über dem Ganzen liegt. Es ist bewegte, vom Geiste durchdrungene Materie, die aus dem dunklen Grunde heraus zu voller runder Formgröße herauswächst. Es ist das monumentale Lebensgefühl der Zeit, das seine Gestalten zu heroenhafter Größe emporhebt. Die Formenmasse erscheint wie die kubische Versinnlichung der Kreislinie. Man halte Botticellis Magnifikat (Abb. 34) daneben, um die ganze plastische Körperlichkeit zu begreifen, aber auch um zu erkennen, daß nicht dünne Linie und irreale Fläche, sondern die bewegte, kubische Materie, die sich schon in malerische Räumlichkeit hinfügt, die Form der Hochrenaissance ist.

Ein ähnliches Entwicklungsbild und das gleiche Wachsen in sinnliche Fülle geben die ganzfigurigen Madonnen in der Folge der Madonna im Grünen in Wien (Abb. 36), der Madonna mit dem Stieglitz in den Uffizien, der belle jardinière im Louvre und der Madonna aus dem Hause Alba in Petersburg (Abb. 37). Von dem strengen, flächig wirkenden gleichseitigen Dreieck zu der Gruppenpyramide übergehend, bringt er unter Leonardos und Michelangelos Einfluß das Motiv in zunehmender Monumentalisierung, sowohl die Formfülle wie das Bewegungsspiel betreffend, bis sich im letzten Stück, zugleich in Anpassung an die Rundform des Rahmens, ein bewegtes, kontrapostliches Spiel der Innenbewegungen, vereint mit einer weich geschmeidigen Rundlinie im Umriß der Gruppe, ergibt.

Schließlich aber hat Raffael auch das zeremonielle, vielfigurige Altarbild zur endgültigen großen Form erhoben. Mit einfachem Neben- und Hintereinander der Figuren beginnt er. Die Morgan-Madonna und Ansidei-Madonna lassen zwar schon in der feinen Differenzierung der Figuren und beweglichen Silhouetten florentinischen Einfluß erkennen; aber alles ist noch zurückhaltend und von stiller Harmonie. Dann aber dringt Leonardos dramatisches Pathos in der zentralisierten und bewegten Komposition auf Grund der Raumpyramide in der Baldachin-Madonna des Pitti zu Florenz durch, vermittelt durch Fra Bartolommeo und dessen vielfigurige Gruppenbauten. Das Dramatische, in ein kontrapostlich bewegtes, lebhaftes Gegeneinander der Figuren umgesetzt, zeigt, bei strenger michelangelesker Formgebung die Madrider Madonna mit dem Fisch: die Madonna wie eine Sibylle Michelangelos herb im Ausdruck und fest geformt, links der lebhaft herandrängende Engel in scharfem Profil und rechts die beruhigte Figur des hl. Hieronymus, als Hintergrund ein scharf nach rechts gezogener Vorhang. Auch das Christkind wirkt in der stark gegen die Bewegungen der Arme Marias gerichteten Aufgeregtheit michelangelesk. Ähnlich streng in den Formen, aber wesentlich beruhigt in der Haltung ist die mit Schülerhilfe ausgeführte hl. Cäcilie in Bologna.

Bedeutsamer, schon weil sie reiner die Anmut der Seele des umbrischen Meisters atmen und die große würdevolle Zeremonie mit seiner milden

Digitized by Google

Schönheit, der abgeklärten Harmonie einen, sind die beiden großen Altarbilder: die Madonna di Foligno in Rom, Vatikan, und die Sixtinische Madonna in Dresden, Galerie (Abb. 41). Die erstere schlägt in dem noch jeder Beeinflussung von Michelangelo fernen Gestalten außerordentlich sanfte Akkorde an. Die Komposition geht in der Art, wie die Gestalten elliptisch um eine leere, helle Mitte gruppiert sind, auf Ghirlandajos Christus in Glorie im Stadthaus zu Volterra zurück. Weich eingefügt in die Schwingung des Rundbogens schwebt Maria vor der hellen Lichtscheibe, im Fluß der Linien Maria mit dem über den Kopf gezogenen Mantel und das kontrapostlich bewegte Kind umspannend. Unten knieen und stehen je zwei Gestalten, drei Heilige und der Stifter, durch den zwischen beiden Gruppen stehenden, entzückenden Engel verbunden. Ein melodisches Spiel von steigenden und fallenden Linien, von weisenden Gesten und zueinander gewendeten Blicken ist ohne starke Affekte mild und melodisch zusammengestimmt. Man denke einmal an die starre, mühselig zusammengestückte Madonna Ghirlandajos auf Wolken in München (Abb. Bd. I), und man wird die Flüssigkeit der Linienführung und Geschmeidigkeit des Bewegungsschwunges bei Raffael zu würdigen wissen. Eine elliptische Kurve läuft verbindend durch die Augen der Gestalten; milde Schönheit klingt uns in anmutvoller Stille entgegen. Der Hintergrund mit den flackernden Lichtern auf den Dächern und dem Meteorschweif scheint von der Hand eines ferrarischen Malers gemalt. Im übrigen ist das Bild ganz eigenhändig, spätestens 1512 vollendet, da der Stifter Sigismondo de' Conti, Sekretär des Papstes Julius II., im Februar 1512 starb. Das warme Rot im Mantel des Stifters wie des Hieronymus offenbart eine Vorliebe für warme Töne.

Diese hier schön schwingende, milde Seelenstimmung des Meisters scheint jedoch durch die Ende des Jahres enthüllte Decke der Sixtinischen Kapelle Michelangelos aus dem Gleichgewicht gebracht zu sein. Das schon in den besprochenen Madonnen d'Alba und mit dem Fisch wie auch in der hl. Cäcilie erkenntliche, erneute Eindringen michelangelesker Energie der Bewegung und Herbheit der Typen treffen wir in der Sixtinischen Madonna zu Dresden (Abb. 41), wenn auch verklingend an. Dieses sicher berühmteste Altarbild der Welt steht wie die geniale Lösung des Motives der Christenwelt vor. Ein Darüberhinaus ist kaum denkbar: es ist die Mutter Gottes in fast mystischer Verklärung über den Wolken schwebend. Das Ahnen, das Sehnen der Christenseele findet in dieser Milde und Schönheit wahrhaftiges Entzücken und Erlösung. Das ist ein visionäres Schauen überirdischer, jeder Mängel und materieller Schwächen barer Gestalten. Wir denken an die Disputa und das prophetisch-visionäre Erschauen jenseitiger Welten, die uns dereinst aufnehmen sollen. Der Materialismus der Renaissance und ihres objektivistischen Strebens ist überwunden. Fragen

Digitized by Google

nach künstlerischer Problemlösung, nach den Ausdrucksmitteln u. a. scheinen mehr denn je verfehlt. Das religiöse Wesen ist innigst verschmolzen mit der künstlerischen Form, und alles scheint nicht in spekulativ-verstandesmäßigem Abwägen der Wirkungen gefunden, sondern aus der großen religiösen Emphase, aus der mild innerlichen Seelenstimmung heraus geboren und ist darum von hinreißender Schönheit.

Was diese geniale Schöpfung religiöser Phantasie so hinreißend macht, ist nicht etwa die Schönheit des Einzelnen, der Linie, der Form, der Farbe, sondern das wundervoll melodische Zusammenklingen aller Teile in einer Harmonie ohne gleichen. Dieser Akkord ist so ausgeglichen und klassisch schön, daß auch das künstlerische Subjekt gelöst scheint. Das ist Seelenstimmung in christlicher Religiosität, die sich in verschiedenfachsten Sinnlichkeiten uns überträgt. Nirgends ist etwas Gewaltsames; selbst wenn da oder dort, wie besonders in der lebhaften, kontrapostlichen Bewegung der michelangelesken Barbara noch ein herber Ton klingt, so findet er doch sofort seinen Ausgleich in der fast weiblich weichen Gestalt des hl. Sixtus und dem prunkhaften Brokatmantel. Auch die sinnliche Realität scheint so weit zurückgedrängt, daß der dekorative Reiz der schwingenden Linien und der ausgeglichenen Flächenbedeckung dominiert. Wie die Linien ineinander schwingen, einander ausweichen und wieder zusammengehen, so daß ein melodisches, sich übrigens in einer Bildebene bewegendes Spiel von Linien, wiederum zusammengehalten von der elliptischen Linie, die durch die Augen der Gestalten geht, herauskommt, macht es begreiflich, daß man auch den Stil der Hochrenaissance als einen linearen, in der Fläche verharrenden bezeichnet hat. Man beobachte die feinen Silhouetten, das parallele Schwingen des Mantels vom hl. Sixtus zum Mantel der Maria, das Abbalanzieren der weichen Linien beim Sixtus zu den harten Linien der hl. Barbara. Ebenso fein abgewogen ist die Flächenbedeckung. So ist der grüne Vorhang diesem Schönheitsgefühl zuliebe gegeben. Auch koloristisch zeigt sich dasselbe milde Harmoniegefühl. Die vier Grundfarben kehren in doppelter Nuance wieder: dunkler im Grün des Vorhanges, im Blau des Mantels der Maria, im Gelb des Brokates des hl. Sixtus, alle drei Farben lichter bei der hl. Barbara; dazu Rot am Umschlag des Mantels des Sixtus und im Kleid der Maria, endlich Grau im Kleid der Barbara und lichter am Kopftuch der Maria. Aber keine Farben drängen sich vor, sie klingen zusammen im musikalisch tönenden Gesamtakkord. Das sind klassisch schöne Harmonien des Auges, gestimmt auf die innerliche Schönheit einer empfindsamen Künstlerseele. Bezeichnend ist, daß diese Verinnerlichung und erneute religiöse Verklärung vom Norden Nahrung fand. Das Motiv der über den Wolken schwebenden Mutter Gottes weist auf Schongauers oder noch besser auf Dürers Madonnen auf der Mondsichel

Digitized by Google

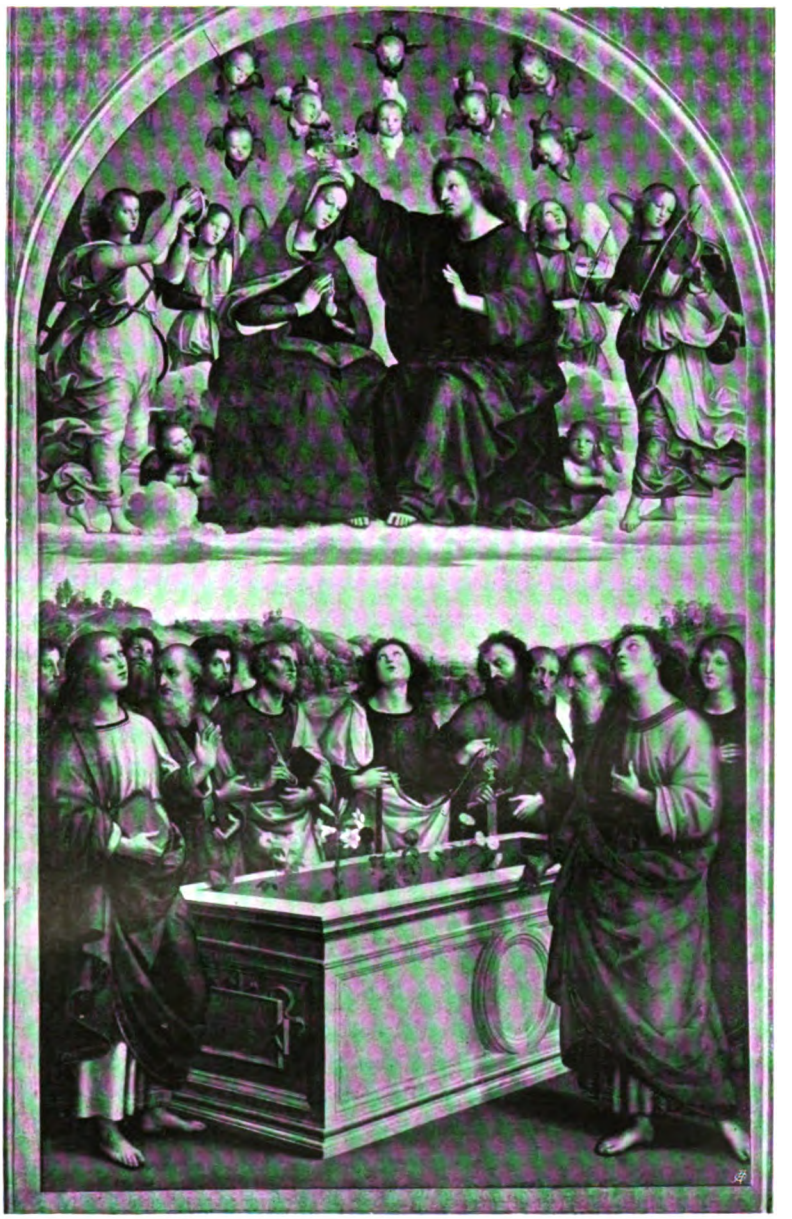


Abb. 33. Raffael, Krönung der Maria. Vatikan, Rom.

Digitized by Google

Abb. 34. Botticelli, Magnifikat. Uffizien, Florenz.

Abb. 35. Raffael, Mad. della Sedia. Pitti, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 36. Raffael, Madonna im Grünen. Gal., Wien.

Abb. 37. Zeichnung zur Madonna d'Alba. Lille.

Digitized by Google

**Abb. 38.** Raffael, Die Schule von Athen. Stanza della Segnatura, Vatikan, Rom.

Digitized by Google

Abb. 39. Raffael, Die Vertreibung Heliodors. Stanza d'Eliodoro. Vatikan, Rom.

Digitized by Google

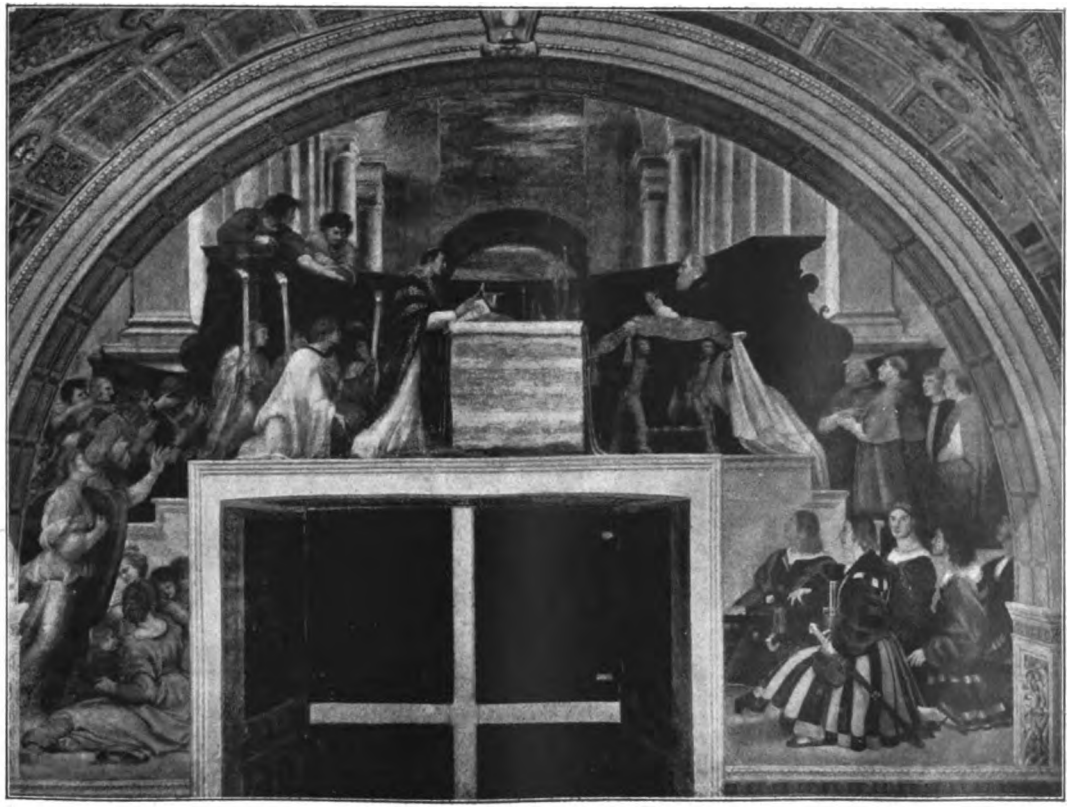


Abb. 40. Raffael, Die Messe von Bolsena. Stanza d'Eliodoro. Vatikan, Rom.

Digitized by Google

**Abb. 41. Raffael, Die Sixtinische Madonna. Galerie, Dresden.**

Digitized by Google

Abb. 42. Michelangelo, Trunkener Bacchus. Bargello, Florenz.

Abb. 43. Michelangelo, David. (Rückenansicht.) Akademie, Florenz.

Digitized by Google

zurück, und zwar auf die Fassung von 1514, womit ein Hinweis zur Datierung der Sixtina gewonnen wäre. Wir werden den gleichen Einfluß Dürerscher Kunst bei der Transfiguration feststellen.

Die übrigen Madonnenstellungen, auch die lebhafte hl. Familie von Franz I. in Paris, Louvre, mit ihrer vielfältigen Beweglichkeit übergehend, wollen wir noch einiger vielfiguriger Kompositionen gedenken, in denen Raffael als Meister der Figurenkomposition vor uns tritt, und die so zu den Fresken überleiten. Die Krönung der Maria im Vatikan, Rom, von 1502 (Abb. 33) zeigt uns noch den in umbrischen Werkstätten aufwachsenden, jugendlichen Künstler: ängstlich, zart und fein im Sentiment, in Geste und Haltung und noch ohne große kompositionelle Zusammenfassung. Auch die empfindsame Vermählung der Maria in Mailand, Brera (1504), hat als ein noch im Geiste des zeremoniellen Perugino — vgl. dessen Vermählung in Caen — geschaffenes Werk zu gelten, wobei jedoch in der lebhafteren Bewegung und vielmehr sicheren Zeichnung der Abstand des Schülers von dem Meister erkenntlich wird. Florentinischer Geist spricht stärker aus der Grablegung der Gal. Borghese, Rom, zu uns. Michelangelos Geist ist lebendig; im toten Christus erkennen wir seinen Christus der Pietà wieder, ebenso wie die rechts hinten kniende Gestalt eine Kopie nach seinem Uffizientondo ist. Die Komposition leidet an einer inneren Zerrissenheit; zwei Gruppen sind unvermittelt nebeneinander gegeben. Dabei ist die Hauptgruppe in der Form seiner auf die Spitze gestellten Pyramide von einer eigenartigen schwankenden Haltung. Der Ausdruck der Figuren ist gesucht dramatisch.

Zu dieser Komposition aus den letzten florentinischen Jahren kommt die Kreuztragung in Madrid aus der letzten römischen Zeit mit wesentlich lebendigerer Verarbeitung des Bewegungsmotives. Dürers Kreuztragungen der großen wie kleinen Holzschnittpassion gaben das Vorbild, das er gewiß im Ausdruck der Schmerzhaftigkeit und in der hilflosen Wehmut im Christus wie Maria gewiß nicht übertroffen hat. Was aber bei dem Deutschen ängstlich und schamhaft zurückhaltend gegeben ist, meistert der Italiener mit lebhafter, leicht theatralischer Schwunghaftigkeit. Vorzüglich wie die Figuren plastisch herausgearbeitet und in ein äußerst lebhaftes Bewegungsspiel des aus der Tiefe kommenden Zuges gebracht sind, erweist den Vorzug der Italiener in der Figurenkomposition. Freilich vermissen wir den auf Raffaels ureigensten Werken immer irgendwo durchdringenden weichen Grundton. Die geposte Dramatik der Figuren und die Härten von Zeichnung wie Licht und Schattengebung lassen ernste Zweifel an des Meisters eigener Ausführung laut werden.

Jenen milden Ton in vollendeter Weise gefunden zu haben, und zwar nicht etwa nur in sanftem Abstimmen, sondern in gewaltiger, kraftvoller Erhöhung dieses weichen Tonakkordes zum beherrschenden und über-



Digitized by Google

tönenden Gegenklang zu einer wildaufgeregten, dramatischen Komposition monumentalster Art, ist dann die gewaltige Leistung, die er auf seinem letzten Meisterwerk, der Transfiguration im Vatikan, Rom (Abb. 4), vollbracht hat. Ins Allgewaltige ist die Gestaltungskraft des Künstlers gewachsen, seitdem er die zart-schüchterne Krönung der Maria (Abb. 33) schuf, die am gleichen Ort befindlich zum Vergleich herangezogen sein mag. Das Motiv ist bei beiden Bildern das gleiche: eine himmlische und eine irdische Szene übereinander. Die kompositionelle Gestaltung hat sich zu monumentaler Größe gesteigert, die in dem gewaltigen Gegenspiel von dramatischer Bewegtheit und Unruhe einerseits und mildem Ausgleich andererseits zu finden ist. Unten herrscht wirbelnde Unruhe der Bewegungen wie der Linienführung, hart ist die Zeichnung, fleckig die Licht- und Schattenbehandlung, und die Geste ist von übertreibender Realistik. Mancherlei wirkt direkt unangenehm und störend, so etwa die verzerrte Gestalt des Besessenen neben dem theatralischen Händestrecken oder das abstoßende Kolorit. Wir werden hier vieles Schülerhand zuzurechnen haben. Lebt hier verschiedenfacher Geist, vorzüglich auch der Michelangelos, so finden wir den Meister in seiner eigenen, milden Schönheit im oberen Teil des Bildes. Das Visionäre der überirdischen Erscheinung in abgeklärter Ruhe und edler Harmonie tritt der wilden aufgeregten Dramatik und Verworrenheit der irdischen Szene frappant entgegen. Nur dem Auge des besessenen Knaben wird die Verklärung sichtbar. Die Massen unten verlieren ihr Gleichgewicht und fahren in Erregtheit durcheinander; um so stiller, friedsamer und abgeklärter ist es oben in den himmlischen Sphären. Wunderbar ausgeglichen und stimmungsvoll ist die in zartem Licht gelöste und von weichem Linienschwung umflossene Gestalt, Christus. Elias und Moses rechts und links wirken in ihrer scharf umrissenen Silhouette und den harten Lichtern gleich dem Wolkensaum, der die weiche Fülle des Nebelhauches einrahmt. Die Erregung steigt bei den drei geblendeten wie zu Boden gedrückten Jüngern auf dem Berge. Aber auch diese schließen sich in geschmeidiger Schwingungslinie mit den himmlischen Gestalten zusammen, während die wilde Erdenszene verworren auseinander geht. Dazu kommen die Kontraste der Lichtstimmung: oben alles mild umflossen von zartem Licht, unten nur harte Gegensätze, dunkle Schatten, grelle Lichter. So siegen göttliche Schönheit, überirdische Harmonie, christliche Milde über das Zerrissene des irdischen Daseins. Es ist der Triumph klassischer Ausgeglichenheit im christlichen Gedanken der Erlösung.

In dieser neuen Erhöhung des christlichen Gedankens zu beherrschender Größe liegt wiederum Raffaels mächtige, geistig-kulturelle Bedeutung. Die Verweltlichung des Altarbildes war im Quattrocento bis zur Ernüchterung getrieben. Maria wie die Heiligen waren zu erdgeborenen, fest auf

Digitized by Google

dem Erdengrund stehenden Gestalten, wenn nicht Porträts geworden. Trockner Formalismus oder seelenloser Naturalismus auf der einen Seite, denen einige stark innerlich empfindende Meister wie Botticelli und Filippino expressionistische Verzerrungen entgegenstellten. Raffaels künstlerisches Verdienst war es, den klassischen Ausgleich gefunden zu haben. Die genannten Meisterstücke brachten die Mutter Gottes oder Christus in Verklärung über den Wolken schwebend. Nicht an Ghirlandajo oder Donatello, sondern an Fra Angelico und Giotto scheint er anzuknüpfen. Das Mittelalter und seine zeremoniell-mysteriöse Religiosität will wieder lebendig werden. Freilich aber welcher Fortschritt in der sinnlichen Gestaltung des Übersinnlichen. Sowohl die Darstellung des Christus zwischen den Schächern an der S. Sabina-Tür, Rom (Bd. I, Abb. 9), wie auch Fra Angelicos Transfiguration in S. Marco, Florenz, (Bd. I, Abb. 338) halte man daneben. Jenes starr symbolistisch, dieses ebenfalls noch weltfremd und trotz des festen Aufstehens der Gestalt nur so hingehaucht; die Haltung des Christus mit den ausgebreiteten Armen ebenfalls mehr symbolisch, ebenso wie die Gestalten ringsum. Zwei Generationen geistiger Arbeit eroberten der menschlichen Darstellungskraft die Welt der sinnlichen Erscheinungen. Peruginos Transfiguration im Cambio zu Perugia mit den drei über die Wolken erhobenen Gestalten bildet die Zwischenstufe. Raffael verknüpft die als geistige Vision erfaßte himmlische Szene mit der irdischen Wirklichkeit. Die Verbindung der Figuren untereinander in kompositioneller Zusammenordnung zeigt den Meister auf der Höhe seines Könnens. Wenn er auch der schwebenden Gestalt des Christus plastische Realität verleiht, weiß er ihr wiederum durch die Schwungkraft der Silhouette wie Innenbewegung und durch ihr Hineinweben in das Linienwerk der Umgebung, der beiden schwebenden und der liegenden Figuren und durch den zarten Lichtglanz überirdische Schwebkraft zu verleihen.

So wird Raffael der Vollender dessen, was der religiöse Geist des Mittelalters erstrebte: die Versinnlichung des religiösen Symbols zur Wirklichkeitswirkung. Der aufstrebende Herrschergeist der Kirche hat in ihm seinen Meister gefunden und immer, wenn spätere Jahrhunderte das religiöse Wesen hervorkehrten, haben sie an Raffael angeknüpft. Gegenüber Leonardos und Michelangelos gewaltsamem Subjektivismus kommt seine weniger subjektivistische Künstlerseele dem allgemeinen, religiösen Wesen entgegen und sucht in milder Schönheit und harmonischem Ausgleich nach abgeklärter Form. So werden gerade seine Schöpfungen Sinnbild und Ausdruck für den mächtigen Wandel der Zeit. Wie unabtrennlich verknüpft mit der großen Geschichte sein Schaffen ist, daß seine Sixtina oder die Transfiguration wie prophetische Worte auf die Entwicklung gewirkt haben, davon wäre zu reden. Die Mutter Gottes und der Welterlöser schweben



Digitized by Google

für alle Zeiten in Raffaels vollendeten Gestalten vor der Welt, als ideale Form von der Menschenwerdung Gottes und göttlichen Erlösung zugleich.

Raffael der große Gedankenmaler hat aber diese seine wahrhaft göttliche Gabe noch mehr im Wandfresko zum Ausdruck gebracht. Wir begegnen ihm als Freskomaler zuerst in der Dreifaltigkeitsdarstellung von S. Severo zu Perugia, für das sichtlich Fra Bartolommeos Jüngstes Gericht das Vorbild abgegeben hat. 1508 wurde er auf Empfehlung seines Landsmannes Bramante vom Papst Julius II. nach Rom berufen, die Zimmer des Vatikans mit großen Fresken zu schmücken.

Fresken von der Hand des Piero dei Franceschi, Melozzo da Forli, Sodoma u. a. mußten leider den seinigen weichen. Es ist zweifellos, daß er mancherlei Anregungen von ihnen empfing. Die Arbeit in diesen Stanzen und damit seiner ersten römischen Zeit zerfällt in zwei Teile: Er hatte zunächst zwei Zimmer des Papstes mit Fresken zu schmücken: die Bibliothek, die sog. Camera della Segnatura und die Camera mit der Vertreibung des Heliodor. Um sogleich auf das Gedankliche zu kommen, so scheiden sich die beiden Räume schon durch das Thema. In der ersten Stanze ist das geistige Denken in großen Versammlungen von Menschen gegeben, in der zweiten sind machtvolle Handlungen in bewegten Menschenmassen dargestellt. Dort galt es, Figurengruppen zum sprechenden Wort des Geistes zu machen, es sollen also nachdenkliche Menschentypen innere Erlebnisse reflektieren; hier aber waren vielfältige Aktionen aus dem tatkräftigen Leben darzustellen. Das Außerordentliche ist, wie dank wundervoller geistiger Verarbeitung in jedem Raum und wiederum in jedem Stück eine Gesamtstimmung von herrlichster Geschlossenheit und Einheit gewonnen ist. Man muß aber auf das Ganze sehen, und je unbefangener man sich dem sinnlichen Eindruck des Ganzen hingibt, um so eher erfaßt man Raffaels hohen Geist, der gewiß ganz schlicht und frisch aus der Eingebung heraus geschaffen hat. Wir werden erstaunen über den außerordentlichen Stimmungsgehalt und die edle Vornehmheit der Auffassung.

Bevor wir aber an die einzelnen Stücke herantreten, müssen wir uns über die künstlerische Ausdrucksform, die er sich wie alle großen Geister selbständig wählte, klar werden. Er hat wesentlich andere formale Ziele als seine großen florentinischen Nebenbuhler, von denen ihn ja auch sein ganz anders geartetes Temperament trennt. Den Florentinern, Leonardo wie Michelangelo, hat vorzüglich die lebendige Form, die organische Plastik der sinnlichen Erscheinungswelt als Ausdruck eines leidenschaftlich starken, bewußt florentinischen Daseinsgefühls vorgestanden: Formrealismus in äußerster Belebung und eigenster, organischer Dynamik. Auch wenn Leonardo an vielfigurige Kompositionen herangeht, so macht er aus der Gruppe einen plastischen Organismus, körperlich, sinnlich, von innen erregt und

Digitized by Google

bewegt und in starker organischer Zentralisierung; er modelliert die Gruppe zu sinnlicher Materie in plastischer Rundung und organisch-räumlicher Körperlichkeit. Michelangelo kennt die Gruppe nicht.

Wenn wir an Raffaels gewaltige Kompositionen herangehen, müssen wir es mit ganz anderen Erwartungen tun. Die reale Naturform war nicht sein Ziel, die rücksichtslose Selbstbewußtheit der Florentiner lag ihm ferne. Es ist als ob in ihm ein alter Geist lebendig würde, den zu überwinden die Renaissance alles darangesetzt hatte. Die Aufgabe Raffaels war, große Wandflächen zu formen und zu beleben. Dabei konnte er nicht von der organischen Form und inneren Dynamik der Einzelgestalten ausgehen, sondern er mußte die große Wandfläche nach eigenen, vielmehr dekorativen Gesetzen zu beleben suchen. Für diese Aufgabe des Wandfreskos hatte Giotto als erster die Lösung gebracht. Die Ausdrucksmittel waren aber bei ihm durchaus mittelalterlicher Art, es waren Linie und Fläche bei einer noch weitgehenden Irrealität der Erscheinungen. Das Quattrocento hat dann die Wirklichkeit erobert. Die Linie verdichtete sich zu plastischer Form, und die Fläche wurde zu optischer Raumwirklichkeit durchbrochen, in deren D hnbarkeit sich vollwertige, naturwahre Gestalten durch Bewegungsschwung und sprechende Geste zu lebendigen Gliedern einer rhythmisch bewegten Massenkomposition verknüpften.

Raffaels künstlerische Meisterschaft liegt in der genialisch leichten Belebung der Wandfläche und überraschenden Verwendung verschiedenfachster Motive zur Gestaltung großer Raumrealitäten. Was schon Giotto verstand, Figuren und Architekturen in freilich zunächst noch flächig-linearer Weise zusammenzufügen, was Masaccio und Mantegna ins Räumlich-Realistische erweitert hatten, das entwickelt Raffael in genialster Weise zu monumentaler Gesamtwirkung. Bei ihm wächst nicht nur die Körperform, sondern auch die Raumform zu mächtigen Wirkungswerten heraus. Gerade Raffael war der Mann, seinen Geist im Wechsel der Aufgabe lebendig werden zu lassen, wie er auch in jedem Fresko eine neue geistige Lösung zu bringen verstand. Das ist vorzüglich für die Camera della Segnatura zu sagen. Dreimal hat er die gleiche Aufgabe, die Versammlung von Menschen in geistigem Zwiegespräch, gegeben. Die vier Fakultäten waren zu schildern. Von der Jurisprudenz können wir absehen, die keine geniale Lösung bedeutet, ebenso wie wir auch die vier in ein an Pinturicchios Borgia-Zimmer erinnerndes Rahmenwerk versetzten allegorischen Gestalten der Decke beiseitelassen Übrigens sind die kleinen erzählenden Reliefs Reste von Malereien Sodomas, der zuerst den Auftrag erhalten hatte, dann aber zurücktreten mußte.

Bei den drei anderen Fresken bewundern wir die überreiche Erfindungsgabe, und zwar beinahe das dichterische Genie mehr denn die malerische

Digitized by Google

Gestaltungskraft. Gegeben sind die Versammlungen der abstrakten, religiösen Geister in der Disputa, die der klaren konkret-wissenschaftlichen Denker und Philosophen in der Schule von Athen und die der dichterischen Schwärmer im Parnaß. Bei der Größe der Gesamtleistung muß es verfehlt erscheinen, wenn man im einzelnen fragen wollte, wo er zu dieser oder jener Figur Anregungen erhalten hat. Der grandiose Zusammenschluß zum Ganzen ist Raffaels genialste Leistung. Überraschend sind die Verschiedenartigkeit der Leistungen und der feine Stimmungswert, der zum Ausdruck kommt. Auf der Disputa del sacramento, welche die Theologie verkörpert, schwebt über der Schar der Kirchenlehrer, die unten in lebhaft begeisterter Zwiesprache versammelt sind, ihren irdischen Augen unsichtbar das Martyrium: Vater, Sohn und heiliger Geist umgeben von Maria, Johannes und den zwölf Aposteln. In idealer Weise zeichnet diese, übrigens nach Fra Bartolommeos Vorbild im Halbkreis in die Tiefe gezogene, obere Gruppe den Grundriß auch zur unteren Komposition. Damit ist das Gerüste gegeben und wird der Raum angedeutet, in dem sich die reiche Erdenszene abspielt. Was oben leicht von Figur zu Figur geht, die schwingende Bewegung in die Tiefe, wird unten bald ruhiger, bald lebhafter von Gruppe zu Gruppe geleitet. Das stark hervortretende Gestaltungsprinzip der weiter gegebenen Bewegung als Versinnlichung des von Geist zu Geist springenden Gedankens möge man von rechts und von links zur Tiefe hin und zur Mitte zugleich vergleichend verfolgen, um die Meisterschaft geistvollen Wechsels der Motive in Raffaels Gestalten zu erkennen. Kaum je wieder ist rhythmische Schwingung, die von beiden Seiten ansetzt, umbiegt, in die Tiefe geht, um dort lebhaft auszuklingen, gleich geistvoll in Körperbewegung und Figurenschwung versinnlicht worden. Herrlich klingt dazu der beruhigende Akkord, der von oben her aus der klaren Kreislinie tönt.

Dann kommt der Parnaß, als die Versammlung träumerischer Poeten. Glänzend hat der Meister das hineinragende Fenster benutzt, um ein Postament für die Hauptgruppe zu schaffen und mit dem Steigen und Fallen der Linie die Figurenkomposition zu bezwingen. Auch hier wird das Motiv der Bewegung und zugleich des geistigen Zusammenhangs der Gestalten in der von links her aufsteigenden und nach rechts hin abfallenden Schwingung der Figuren zum Träger des großen kompositionellen Gedankens gemacht. Keinerlei hochtönendes Pathos oder irgendwie dramatische Erregung, weiche, fast musikalische, melodische Stimmung in sanfter Träumerei und bei leise tönendem Klang der Geige Apolls herrscht. Neben dem scharfen Profil Dantes steht die pathetisch-verklärte Gestalt des blinden Homer, dem als Gegenfigur auf der anderen Seite eine gleichgültige Frauengestalt in breiter Rückenansicht gegeben ist. Abgesehen von den beiden rechts und links vom Fenster sitzenden, allzu real in den Wirklichkeits-

Digitized by Google

raum hervorspringenden Figuren ist dieser Parnaß das Meisterstück verklärter Schönheit und offenbart wie kaum ein anderes Werk der italienischen Renaissance das Stimmungsmoment, unendlich sanft im Schwung der Bewegungen, Silhouetten und Sentimente.

Wesentlich kraftvoller in der sinnlichen Realität der Erscheinungen, irdischer und erdenfester zugleich ist die Schule von Athen (Abb. 38), d. h. die Versammlung der Gelehrten. Hier begnügt sich der Meister nicht mehr mit jener idealistischen Raumandeutung der Disputa, sondern hat vielmehr als Podium und Rahmen eine machtvoll aufgebaute Architektur, sicher dem Peterskirchenentwurf Bramantes entnommen, aufgerichtet. Neben Hinweisen auf Donatellos Bronzerelief in Padua finden wir Anregungen von Dürers Marienleben. Die Anordnung erinnert an Christus unter den Schriftgelehrten. Ferner ist die Figur des isoliert stehenden Gelehrten rechts offensichtlich Dürers Christus auf seinem Abschied von der Mutter nachgebildet, während andere Gestalten dem Tod der Maria entnommen sind. Raffael muß also das 1510 herausgegebene Marienleben sorgsamst studiert haben. Demnach kann die Schule von Athen erst 1511 begonnen sein. Zunächst imponiert die Gesamterscheinung durch die außerordentliche Wucht des architektonischen Aufbaues, indem sich die Figuren und Gruppen mit den großen architektonischen Massen des Grundes zusammenfügen. Rechts und links vorn je eine für sich genommene, groß gegliederte Gruppe heroischer Gestalten, die ähnlich wie die Eckpfeiler hinten von monumentaler Größe sind. In der Mitte stehen in harmonisch abgestimmter Reihung Plato und Aristoteles im Rahmen des mächtigen Rundbogens. Auch hier bringt der Künstler eine schwingende Bewegung durch links hineinschreitende und rechts forteilende Gestalten in die Gruppe, um Linie und Bewegung zur Hauptgruppe hinzuführen, aber die weichen Überleitungen der Disputa oder des Parnaß fehlen. Die Komposition baut sich in klar voneinander getrennten Massen machtvoll architektonisch auf.

Überschauen wir nochmals die drei Fresken, so sehe ich die Genialität des Künstlers vorzüglich in der wundervollen geistigen Höhe der Gestaltung, mit der er jedes Stück für sich auf einem Grundgedanken aufbaut und mit meisterhafter Phantasie jedes durchaus einheitlich wie individuell gestaltet. Das Bedeutsame ist die Unterordnung der Darstellungsmittel unter den geistigen Gehalt des Ganzen. Wir haben bei Leonardo auf die gleiche Schöpferkraft hingewiesen. Einheit von Form und Inhalt, beide erhoben zu geistiger Größe, das ist ihre klassische Kunst. Raffael ist Leonardos gelehrigster Schüler gewesen. In der Disputa versinnlicht er höhere göttliche Gesetzlichkeit in wundervoll harmonisch abgewogener Komposition, in der Schule von Athen verkörpert er die ordnende Gewalt des menschlichen Verstandes in einem wuchtigen, von großen

Digitized by Google

architektonischen Gesetzen beherrschten, machtvoll-klaren, erdenfesten Aufbau, auf dem Parnaß singt milde, dichterische Träumerei aus weichen Schwunglinien geschmeidiger Gestalten.

Treten wir in die Stanza des Heliodor, so werden wir von einer ganz neuen Gestaltungsphantasie überrascht. Von innerlich bewegten, fein gegliederten, aber in sich harmonisch abgewogenen Versammlungen der Geister werden wir zu dramatisch aufgewühlten, kontrastreichen Handlungen bei beinahe malerischen Wirkungen geführt. Die Ausdrucksform vereinfacht und verstärkt sich zugleich. Die frühere bunte Vielfältigkeit an schönen Einzelmotiven wird durch breite Fülle, durch Verstärkung der Kontraste, aber auch durch kraftvolleren Zusammenschluß der Teile zu einer größeren Geschlossenheit ersetzt. Nicht allein die Figuren und Gruppen wachsen zu gewaltigerer Massigkeit an, sondern auch die Architekturen des Grundes entfalten eine neue, mehr malerische Räumlichkeit. Wir ahnen hier, wieviel mehr die Malerei mit ihrem entwickelten Raum- und Tongefühl befähigt sein mochte, große Wandfelder zu umspannen und bildnerisch zu gestalten. Nicht nur Giottos Freskenstil, sondern auch seinen eigenen strengen Kompositionsstil der ersten Stanze hat Raffael überwunden und malerische Raumtiefe, die vorzüglich in tonigen Innenräumen bei warmen, satten Farbenakkorden und weichem Helldunkel zum Austrag kommt, an seine Stelle gesetzt.

Die Darstellungen bringen, wie gesagt, große aktive Geschehnisse; der Künstler hatte vier Szenen aus der Ruhmesgeschichte der katholischen Kirche zu erzählen. Als erste sehen wir die Vertreibung des Heliodor (Abb. 39), das Höchste, was dramatische, monumentale Geschichtsmalerei je geleistet hat. Nichts mehr von den alten Kompositionsschemen und reliefmäßigen Gruppierungen. Es ist ganz Raumkomposition; drei mächtige Raumkörper sind zusammengefügt, von denen jeder seinen eigenen Wert hat. Rechts die mächtig bewegte Gruppe mit dem wunderbaren, himmlischen Reiter, nach rechts rasend und in dem Knäuel der hingeworfenen Feinde einen wirren Widerstand findend, links die ruhevoll gehaltene Gruppe, die sich um die Gestalt des nahenden Papstes dicht zusammenballt. Nur am äußeren Rand rechts schäumt es auf, reflektiert das Unwetter auf der rechten Seite. Zu diesen beiden festen, lebensdurchglühten Menschenmassen, die im machtvollen Kontrast Bewegung und Ruhe verkörpern, schallt als hehrer Gegenton der Akkord, der aus dem Innern der Kirche, aus den dunklen, lichtdurchzitternden Kuppelwölbungen klingt. Der Hohepriester kniet hellbeleuchtet vor dunklem Grund in der Mitte dieses Raumes, in dem, wie als Versinnlichung der Allgewalt Gottes, seiner Milde und Gnade, weiche Farbenfülle erglüht. Dem Schwergewicht der Massen in den großen Gruppen hat Raffael die weiche Tonfülle des Kirchen-

Digitized by Google

raumes als kompositionellen Hauptfaktor zugefügt. Die beiden vorderen Gruppen halten sich fest und sicher das Gleichgewicht und sind durch die von rechts nach links vibrierende Bewegung miteinander verbunden, sie finden aber auch nach hinten Widerhall in den Bewegungen, die rechts mit dem über die Erde hinschwebenden Engel aus der Tiefe hervordringen und links in den Gestalten an der Säule in die Tiefe hineingeführt werden.

In stimmungsreichem Gegensatz zu dieser hochdramatischen Darstellung steht die Messe von Bolsena (Abb. 40). Es ist feierliche Stille. Das heilige Wunder der blutenden Hostie vollzieht sich in zeremonieller Hoheit und Haltung. Alles ist auf diesen Punkt konzentriert. Raffael schließt die Hauptfiguren durch die dunkle Balustrade dahinter für sich zusammen. Der Altar tritt mit der weißen Decke scharf heraus, und der Blick des Priesters gleitet auf die vor dunklem Grund herausleuchtende Hostie. Oben sind die Gestalten wundervoll in stiller Andacht gehalten. Aber nach den Seiten hin läßt der Künstler die Stimmung vielfältig ausklingen. Rechts fällt die Bewegung über die Figur des knieenden Papstes ruhig ab; Stille, fast Gleichgültigkeit beherrscht die farbig glänzenden Gestalten. Um so lebhafter und wilder reckt es sich links, wo das Volk versammelt ist: ein aufgeregtes Figurendurcheinander im enggedrängten Raume. Wie fein hat hier Raffael das, was rechts an Breite der Wandfläche mehr gegeben war, links durch Raumtiefe und größeren Reichtum in Bewegung und Gruppierung ausgeglichen! Man vergißt vollkommen die Unregelmäßigkeiten des Bildfeldes, in dem das Fenster nicht die Mitte einnimmt. Wie ruhevoll sanft ist dazu der architektonische Abschluß oben: ein dunkler, stiller Bogen zwischen schillernden Säulen und glühenden Himmeln. Übrigens ist es diese Messe von Bolsena, die am ehesten an Donatellos Reliefs in Padua erinnert. Ich verweise auf das Eselswunder. Auch daß in der warmen Farbigkeit Sebastiano del Piombos Einfluß wirksam ist, sei erwähnt. Das Überwältigende der Leistung liegt aber in der wunderbaren, geistvollen Gestaltung des Ereignisses, das sich gewissermaßen an einem Punkt abspielend in vielfachen Vibrationen reflektiert.

Das dritte Bild des Zimmers gibt die Begegnung Leos I. mit Attila. Letzterem, der von einer Schar aufgeregter Reiter und Soldaten umgeben ist, kommt würdevoll ruhig Leo I., mit den Zügen Leos X., der 1513 Nachfolger von Julius II. geworden war, entgegen. Sofort stockt die Bewegung, alles hält an, selbst Attila schreckt zurück. Endlich, wie als glanzvoller Abschluß und wunderbarer Ausblick in die Zukunft zu nahenden Erkenntnissen auf dem Gebiete der Malerei, erscheint die Befreiung Petri aus dem Gefängnis. Woher hat Raffael plötzlich solche malerische Effekte? Sie kommen von Piero dei Franceschi, dessen Fresken er heruntergeschlagen bzw. übermalt hatte. Haben wir doch in Arezzo ein Zeugnis solcher Licht-

Digitized by Google

malerei von Franceschis Hand: den fackelartig aufflackernden Himmelsstrahl, der das Zelt Konstantins erhellt. Wie fein ist bei Raffael alles zusammengestimmt! Links nur Kontraste: die flackernde, rote Fackel, schillernde Panzer, dunkle Gestalten und der bleiche, zitternde Mond über dem nahenden Morgenschein; in der Mitte eingebettet in dunkle Schattenmassen die strahlende Glorie des Engels, alles zart erhellend. In der Fortführung des Petrus rechts sind dann beide Kontraste in dem weich von Licht umhüllten Engel und in den grellen Lichtern und Schatten auf den Wächtern und ihren Panzern wiederholt. Alles ist breit, weich, malerisch geworden; große Licht- und Schattenmassen, nicht mehr Körperbewegungen und Linienschwingungen sind die neuen malerischen Kontraste. Damit schließt diese erste römische Epoche ab, in der Raffael den Freskostil zum großen, historischen Kompositionsstil emporgeführt hat.

Mit dem Jahre 1515 beginnt eine neue Epoche Raffaels. Sein Ruhm wuchs, und bald ging er nie mehr zum Hofe des pomphaften Leo X., ohne von einem Stab von Malern, die ihm das Ehrengeleit gaben, gefolgt zu sein. Bis 1514 hatte er seine Fresken selbst ausgeführt. Aber dann gab er nur noch die Skizzen und Entwürfe, die Ausführung fast ganz Schülern überlassend. Es folgen die Stanza dell' incendio, wo das hochdramatische Fresko des Borgobrandes noch am meisten von Raffaels Meisterschaft zeugt, und die Stanza di Constantino, mit der Konstantinsschlacht, interessant wegen zahlreicher Anklänge an die Alexanderschlacht in Pompei, von der ein anderes Exemplar damals in Rom vorhanden gewesen sein muß. Von Schülerhand sind die Fresken der Villa Farnesina; nur am Triumph der Galatea hat Raffael noch größeren Anteil. Die gesteigerte Körperlichkeit in der vollen, kräftigen Formgebung und dem Weichgeschwungenen der sich in Kontraposten bewegenden Gestalten, bietet ein interessantes, cinquecentistisches Gegenstück zu Botticellis Geburt der Venus und ihrer feinen Durchsichtigkeit, sentimentalen Zartheit wie in der eckigen Zeichnung. Auch die Loggien des Vatikans, interessant durch das der Antike nachgebildete Groteskenornament, gehören fast ganz der Schule.

Das Bedeutsamste der letzten Jahre sind die Teppiche, deren Originalkartons sich im Victoria-Albert-Museum zu London befinden. Drei Teppichkopien sind in Florenz, Dresden und Berlin erhalten. Sie führen uns nach den kühnen Ausschweifungen der letzten Heliodorfresken wieder zu einer strengen Formgestaltung in Einzelbildung wie Massenkomposition zurück. Ohne auf das Einzelne einzugehen, seien die wichtigsten Stücke herausgehoben: der wunderbare Fischzug und die Schlüsselübergabe, auf beiden Christus in monumentaler Hoheit und durch die große Geste beherrschender Haltung gegenüber der Vielheit der Apostel; die dramatisch bewegte Bekehrung Pauli und die Predigt mit seiner hoch aufragenden, lebhaft

Digitized by Google

sprechenden Gestalt, die wirkungsvoll vor monumentaler Architektur und freiräumlich gruppierter, aber in sich geschlossener Hörerschaft steht; endlich die aufgeregte Szene des Todes des Ananias und die ausdrucksvolle Erblindung des Elymas. Die Monumentalisierung der Darstellung und Heroisierung der Gestalten erreicht eine außerordentliche Höhe. Machtvolle Gestalten, deren sprechende Gesten Ausdruck höchster Geistigkeit sind und die Szenen dramatisieren, deren wuchtige Körperlichkeit in der plastischen Formgröße und dem Schwergewicht der Massen den Kompositionen monumentale Wirkung verleihen. Bemerkenswert zur Einheit der Stilempfindung ist, daß auch der Raum, in dem sich die Szenen abspielen, wenn zwar in der Tiefe beschränkt, auch eine monumentale Körperlichkeit gewinnt. Es sind streng geschlossene, aber kubische Raumgebilde von einer den Figuren und der Komposition entsprechenden, plastischen Materialität. Immer aber müssen auch hier die klassische Schönheit und Größe der geistigen Auffassung, wo monumentale Formen zu Trägern hoher Ideen werden, herausgehoben werden. Aber es sind, wie gesagt, nicht gegossene, fein ziselierte Bronzen im Flachrelief mit dünnem Linienspiel und hartem Schnitt, wie sie das Quattrocento liebte, sondern es sind weich in Marmor geformte, volle Hochreliefs im Geiste des Marmorbildners Michelangelo und der Hochrenaissance.

Zum Schluß sei noch der Porträts gedacht: der greise Julius II. der Uffizien (im Pitti nur Kopie), ein Charakterkopf voll innerer Kraft; der malerisch weiche Baldassare Castiglione des Louvre, delikat in der Stoffbehandlung und der grauen Grundtönung; das Doppelbildnis der Staatsmänner Navagero und Beazzano in der Gal. Doria zu Rom, interessant als erstes Doppelporträt, wo freilich die kontrastliche Gegenüberstellung nicht genug Zusammenhalt gibt; endlich das koloristisch durch die verschiedenfachen Abstufungen im Rot interessante Porträt Leos X. mit den Kardinälen Lodovico de' Rossi und Giulio de' Medici, ein Prachtstück der Maltechnik Raffaels. Es ist, als ob er durch die farbige Pracht über das Unbedeutende der Persönlichkeit und das direkt Häßliche in dem Gesicht des Papstes hätte hinweghelfen wollen. Die Ausführung ist nicht mehr ganz eigenhändig. Das Beste aber, was er an Charakteristik gegeben, ist das Kardinalporträt in Madrid, wahrscheinlich Giulio de' Medici, in der Schärfe des zeichnerischen Schnittes der charakteristischen Linien und Klarheit des Ausdrucks außerordentlich. Unter den Frauenporträts nimmt heute die Donna Velata, im Pal. Pitti, Florenz, die als Modellstudie zur Sixtinischen Madonna zu gelten hat, die erste Stelle ein, während die einst so hoch geschätzte Fornarina in Rom, Pal. Barbarini, die Bäckerstochter, die die Geliebte Raffaels sein soll, nicht ein Werk seiner Hand, sondern von Giulio Romano ist. Wie der Weg Raffaels von jugendlicher Befangenheit, fast

Digitized by Google

quattrocentischer Härte zu hochrenaissancemäßiger Fülle und weicher Geschmeidigkeit, von kleiner Charakteristik zu großzügiger, beinahe dekorativer Einordnung des Porträts in den Rahmen gegangen ist, das zeigt trefflich der Vergleich dieser Donna Velata mit dem Porträt der Maddalena Doni der Uffizien, das zusammen mit dem Gegenstück, Agnelo Doni und dem Selbstporträt Raffaels, in die florentinische Zeit gehört.

Über die unendliche Reihe von Schulstücken oder die vielköpfige Zahl von Schülern, unter denen Giulio Romano, Francesco Penni, Baldassare Peruzzi, Pierin del Vaga, Giovanni da Udine und der Stecher Marc Anton genannt seien, wollen wir hinweggehen. Sie erst machen Raffaels Stil zum akademischen Rechenexempel und, wenn wir von diesen Massenprodukten wenig wissen, verlieren wir nichts. Die großen Triebkräfte der Weltgeschichte verstehen wir auch ohne sie. Raffael aber steht strahlend als Individualität von besonderster Eigenart und einer der ganz großen schöpferischen Geister vor uns. Aus seinem eigensten weichen, von edelstem Menschentum erfüllten Wesen heraus wurde er der große Ideenmaler. Er ist der genialste, kompositionelle Gestalter aller Zeiten, seine Kunst ist die der Gruppierung und der Beseelung der Massen. Wir fragen bei ihm nicht nach Mechanik und Maltechnik, künstlerischer Einzelaufgabe und Einzelproblem, sondern fühlen uns erfüllt von der idealen Geschlossenheit seines schöpferischen Willens, der mit genialer Leichtigkeit überirdische Gedanken in schönheitliche Form bannte. Alles das, was er von anderen nahm, war nur Material zur Formung seiner hohen idealen Geisteswelt. So hat gerade seine Kunst etwas Göttliches und ist von dem edlen Ebenmaß in Inhalt und Form, Geist und Materie, das wir klassisch heißen.

---

## 6. Die monumentale Formgebung Michelangelos.

Zu Leonardo, dem Vertreter höchster geistiger Potenz und leidenschaftlicher Energie, und Raffael, dem feinen Stimmungsgestalter der schönheitlichen Seelenharmonien, kommt Michelangelo Buonarroti (1475—1564) als Dritter im überstrahlenden Dreigestirn der Hochrenaissance. Auch er ist ein Vollender im höchsten Sinne, und zwar vielleicht der allergewaltigste. Er ist deswegen der packendste und hinreißendste, weil er zu der Kraftnatur des einen und der leichten Gestaltungskunst des anderen den in Schmerz und Leid, in selbstquälerischem Nachsinnen großen, innerlichen Menschen bringt. Darin ist er der modernste der Drei, und er bedeutet vielleicht schon die Wandlung aus dem sieghaft jubelnden Geist und der fast überhebenden Selbstbewußtheit der Renaissance in eine wiederum

Digitized by Google

gedämpft-altruistische Barockstimmung. In dieser erneut religiösen Vertiefung des Menschheitsproblems trifft vielleicht die Bezeichnung Michelangelos als Vaters des Barocks zu. Aber er bleibt doch das drängende Subjekt, wenn er auch manchmal voller Verzweifeln und Entsagen der mit sich und der Welt zerfallene Mensch ist. Aber es muß betont werden, daß kein Künstler diese psychischen Weitungen gleich stark plastisch erfaßte und mit derselben Bewußtheit gestaltete wie Michelangelo. Er ist der große Vollender in der plastischen Gestaltung und auch darin Hochrenaissancemeister, daß er die Form zum Träger gewaltiger Innerlichkeit machte, sie mit leidenschaftlichstem Leben durchdrang und die Form zur Versinnlichung innerer Seelenbewegungen wie überirdischer Naturgewalten zu machen strebte. Aber das ist Renaissancegeist, nicht barockes Wesen.

Michelangelo stammt aus der alten Patrizierfamilie der Buonarroti in Florenz, die seit Jahrhunderten dort ansässig, immer erzguelfisch gesinnt war, aber nichts mit den Grafen von Canossa, wie Michelangelo sich schmeichelte, gemein hatte. Geboren ist er am 6. März 1475 in Caprese, wo sein Vater Podestà war. Schon früh wandte er sich gegen den Willen des Vaters, der als stolzer Patrizier den Künstlerstand nicht für ebenbürtig erachtete, der Malerei zu.

Seine Entwicklung teilt sich in vier Abschnitte: die Jugendzeit in Florenz (bis 1506), die erste römische Zeit (bis 1517), die zweite florentinische Epoche (bis 1532) und die Schlußepoche in Rom (bis 1564). Zuerst kam er in die Werkstatt Domenico Ghirlandajos, die er bald verließ, um bei Bertoldo, der damals die Antiken in den Gärten der Medici beaufsichtigte, in die Lehre zu treten. Die ersten Früchte seiner plastischen Tätigkeit sind zwei Reliefs im Museo Buonarroti in Florenz. Die außerordentlich lebendige, skizzenhafte Schlacht der Zentauren und Lapithen zeigt ihn als Schüler Bertoldos (vgl. dessen Schlachtenrelief). Michelangelo selbst war später stolz auf diese frische Jugendarbeit. Das Bedeutsamste ist die Umarbeitung des bronzenen Vorbildes in Marmor. Den Geist Donatellos, des Lehrers Bertoldos, kündet die Madonna an der Treppe ebenda in der vielfältigen, übrigens ganz unantiken Reliefbehandlung. Es ist ein Flachrelief, wo mit Hilfe verschiedenfacher Oberflächenbehandlung starke, plastische Wirkungen hervorgebracht werden. Die mächtigen Bildungen des Rückens am säugenden Kind kommen erst durch die feine Politur in ihrer Fülle und Rundung gegenüber den scharf gezeichneten Mantelfalten zur Wirkung. Auch die beiden Knaben an der Treppe sind von herkulischer Bildung. Das etwas starre Profil der Mutter mit dem traumverlorenen Blick soll wohl das beim Stillen Geistesabwesende der Mutter geben. Statuen an der Arca des hl. Domenikus in Bologna von 1494 lassen noch den Lernenden erkennen. In dem hl. Petronius steht er dem Quercia und dessen

Digitized by Google

Gestalten am Portal von S. Petronio in dem weichen Faltenwurf sehr nahe; der hl. Prokulus mutet in den festen Formen mehr antik an, und aus der gigantischen Gestalt des knieenden Engels spricht der große Gestaltungswille, dem es nicht um weiblichen Liebreiz, wie etwa dem Niccolo dell' Arca bei dem anderen Engel dort, sondern um männliche Kraft zu tun war.

Wie Michelangelo nach Bologna kam, darüber erzählt er selbst eine hübsche Geschichte. Es war im Jahre 1494, zur Zeit der Herrschaft des herrschsüchtigen Piero de' Medici, gegen den sich bald alles aufbäumte. Da kam dem Michelangelo ein böser Traum, der ihm schlimme Vorgänge im Hause der Medici kündete. Daraufhin wäre er entflohen, und zwar nach Bologna, wo er genannte Aufträge erhielt. 1495, nachdem die Vertreibung der Medici sich vollzogen hatte, kehrte er nach Florenz zurück. Eine neue Anekdote weiß sein Berichterstatter Condivi darüber zu erzählen, wie er nun nach Rom kam. In Florenz arbeitete er, sei es im Ehrgeiz der Nachahmung der Antike, die den damaligen Künstlern als das Höchste galt, sei es um Geld zu erwerben und die Händler zu täuschen, eine Antikenfälschung, einen schlafenden Amor. Derselbe wurde wirklich als antik an den Kardinal Riario in Rom verkauft. Bald merkte dieser den Betrug und beorderte den jungen Künstler nach Rom. Kann man sich für einen Bildhauer jener Zeit ein größeres Glück als eine Reise nach Rom denken?

Gewiß zog der junge Michelangelo voller Hoffnungen in Rom ein. Mit dem ganzen Feuereifer der Jugend warf er sich auf das Studium der Antike, und die Frucht dieser Studien ist der trunkene Bacchus (Abb. 42) im Bargello, den er seit 1497 für Jacopo Galli arbeitete. Immer muß man bedenken, daß die Begriffe von guter Antike damals andere waren als heutzutage. Werke klassischer Zeit kannte man kaum, es lag fast nur späthellenistische und römische Antike vor. Das erweist auch die Figur des Bacchus. Und diesen rohen Realismus römischer Antike zu übertrumpfen — es ist der derbe Moment des trunkenen Dahertaumelns gewählt —, ist Michelangelos Ziel gewesen. Wilder Sturm und Drang, toller Jugendübermut toben sich aus. Es ist ein Bravourstück technischer Vollendung und krassen Realismus. Was jedoch hat dieser Hochmeister der Renaissance aus der Antike herausgelesen! Nicht wie Winckelmann und Hildebrand hohe Einfalt und stille Größe oder strengen Reliefstil, sondern technische Vollendung und äußersten Naturalismus nahm er. Wir begreifen das erst im Rahmen der Zeit. Michelangelo war leidenschaftlicher Marmortechniker. Sein unauslöschliches Verdienst ist es gewesen, die Marmortechnik wieder an Stelle der bis dahin in Florenz bevorzugten Bronze erhöht zu haben. Naturalistischer Geist herrschte noch. Mit Leidenschaft erfaßt er das technische Können dieser Antike und sucht zu gleicher Vollendung in der Behandlung der Oberfläche wie Marmorpolitur zu gelangen. Wir Bildungs-

Digitized by Google

kreaturen von heute können diese „Rohheit" kaum begreifen, weil wir nicht mehr den Geist des unmittelbaren, auf frische Naturgestaltung, lebensvolle Durchdringung der sichtbaren Welt gerichteten, einstigen Künstlertums kennen. Wir gelangen ja immer erst mittelbar auf dem Wege der Theorie zur Kunst. Weit ab vom nüchternen Reliefstil, wie ihn der klassische Formalismus (Hildebrandt) uns lehrt, will diese Figur Freifigur sein. Als solche ist dieser weinselige Bacchus, wie er im Raum schwankt und taumelt, empfunden. Dazu ist die Forderung der stabilen Form, wie sie von Programmatikern weiterhin aufgestellt wird, vernachlässigt, ähnlich wie in der späten Antike. Es ist ein Bewegungsmoment gegeben. Auch Pollajuolo strebte darnach, aber wenn dieser die anatomische, straffe Gestaltung bringt, so sehen wir hier eine weich-sinnliche, schwammige Fleischbildung.

Vielleicht war das ein Irrtum naturalistischen Strebens noch im Sinne des Quattrocento. Schon das nächste Werk stellt den Meister auf den erhöhten Geistesstandpunkt des Cinquecento, welches in der höheren Bezwingung und seelischen Durchdringung der Formwelt sein Ziel sieht. Dieses wundersame Werk ist seine berühmte Pietà in der Peterskirche zu Rom (Abb. 44). Sie wurde am 26. August 1498 vom Kardinal Villiers de la Grolaye bestellt. Mit ihr setzt er der brutalst-sinnlichen Arbeitsleistung, dem Bacchus, das vielleicht klassischste Werk seiner Hand zur Seite. So nahe stehen sich beim Genie Naturalismus und klassische Schönheit — wir denken an den Naturalisten und Klassiker der Frührenaissance Donatello —, so weitab von jeder einseitigen Programmatik ist seine schöpferische Phantasie. Gewiß war es die von idealer Religiosität erfüllte Seele, die ihn bei der Gestaltung des Motives zu solch wunderbarer Abgeklärtheit kommen ließ. Vollendete Form in schönem, stillem Linienfluß und von zartester Oberflächenbehandlung bei edelster Bildung des Leibes läßt selbst in dieser sterbenden Physis die lebendige, göttliche Seele ahnen. Den vielfältig reichen Formen hat Maria, ihr stummer Mund des geneigten Kopfes, die vornehme Geste der Linken, die wie ein lautloses Klagen „sieh das ist mein Leid" klingt, nur mehr als Folie zu dienen. Das bunte, z. T. kleinliche Faltenspiel ihres Gewandes, bildet den Hintergrund für den feinen Fluß der Linien und die weichen Formen des Christus. Unser Auge wird von dem Wirrsal der Faltenbrüche immer wieder zu ihm geleitet. Wie weit übrigens Michelangelo zu dieser in Italien ganz seltenen Gestaltung der Pietà von nordischen Werken angeregt war, ist eine besondere Frage. Denken wir an die späteren Lösungen des gleichen Themas, die der greise Michelangelo etwa 40 Jahre später gab: Es sind zwei Grablegungsgruppen im Dom zu Florenz und in Pal. Rondanini, Rom. An Stelle jugendlich verklärter Schönheit und ruhevoller Stimmung sind bei dem vergrämten Greis und Melancholiker Michelangelo unendlicher Schmerz und wild-ver-

Digitized by Google

zweifelter Zusammenbruch in der ganzen Monumentalität des einzigen Gestalters von Weltschmerz und Seelendisharmonie getreten.

1499 kehrte Michelangelo nach Florenz zurück, und erst dort wird er die genannten Arbeiten, besonders die Pietà, vollendet haben. Die Weiterbildung des künstlerischen Motives bringend, aber auch die stille Stimmung fortführend, ist die Brügger Madonna, die laut brieflichen Notizen 1506 nach Brügge geschickt werden sollte. Aber sowohl die Vereinfachung des Faltenwurfes, in den eine Art cinquecentistischer Gruppierung gegenüber dem quattrocentischen Wirrsal gekommen ist, als auch die Vergrößerung der Körperformen, besonders in der herkulischen Gestalt des weichgeformten Kinderkörpers, erweisen einen künstlerischen Fortschritt. Zwei Marmorreliefs und ein Bild, das einzige absolut eigenhändige Tafelbild, die hl. Familie der Doni in der Tribuna zu Florenz, bezeichnen den Weg, den der Künstler gegangen ist. Alle drei Stücke sind ins Rund komponiert. Das erste Tondo, in London, Akademie, eine Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, der einen Vogel in der Hand hält, weist auf Leonardo da Vinci in der leichten Lebendigkeit des Bewegungsmotives, vorzüglich in der bewegten Gestalt des sich erschreckt abwendenden Christusknaben. Das gemalte Tondo der Uffizien bedeutet ein starkes Hineingreifen in einen intensiven Realismus. In ausdrucksvoll herber, jeder weichen Sentimentalität abholder Weise gibt er das Motiv von Vater, Mutter und Kind. Man mag in der Geschraubtheit der Haltung der Maria und den Übertreibungen der hintereinander geschobenen Gestalten oder in der kalten Härte des Lichtes und der Buntheit der Bemalung — man kann beinahe von einer farbig angestrichenen Tongruppe reden — manches Gesuchte finden, erstaunlich ist die Klarheit der Formgebung und hinreißend die tiefe Innigkeit, die vollkommene Beseelung der drei Gestalten in dem Motiv des mühseligen Hinreichens, des Abnehmens u. a. Vorzüglich der sehnsuchtsvolle Blick dieser herben Gottesmutter ist kaum wieder übertroffen. Wie ein Sichfreiausleben in formalen Motiven erscheinen die nackten Jünglinge im Hintergrund. Ist hier alles bis in Kleinste gebildet, so erscheint er auf dem dritten Tondo im Bargello, Florenz, wesentlich breiter und von jedem kleinen Realismus frei. Maria mutet wie eine frühe Sibylle der Sixtina an; ihr Körper ist in scharfer, bei dem Tiefsitzen hart geknickter Linie ins Profil gerückt, der Kopf nach vorn. Neben ihr steht in melancholischem Sinnen, den Kopf auf die Rechte stützend, der wuchtig gebildete Gottessohn, ähnlich dem auf der Brügger Madonna. Das Relief ist nicht fertig, der Kinderakt steckt noch z. T. im Marmor; trotzdem wachsen die Formen aus dem engen Rahmen heraus, sie quellen in jener wuchtigen Formsprache hervor, die nun einmal dem großen Meister eigen ist.

Das Hauptwerk dieser realistischen Frühepoche ist jedoch der berühmte

Digitized by Google

Abb. 44. Michelangelo, Pietà. S. Peter. Rom.

Digitized by Google

**Abb. 45. Michelangelo, Decke der Sixtinischen Kapelle. Vatikan, Rom.**

Digitized by Google

**Abb. 46.** Michelangelo, Die Schöpfung Adams. Sixtinische Kapelle, Rom.

Digitized by Google

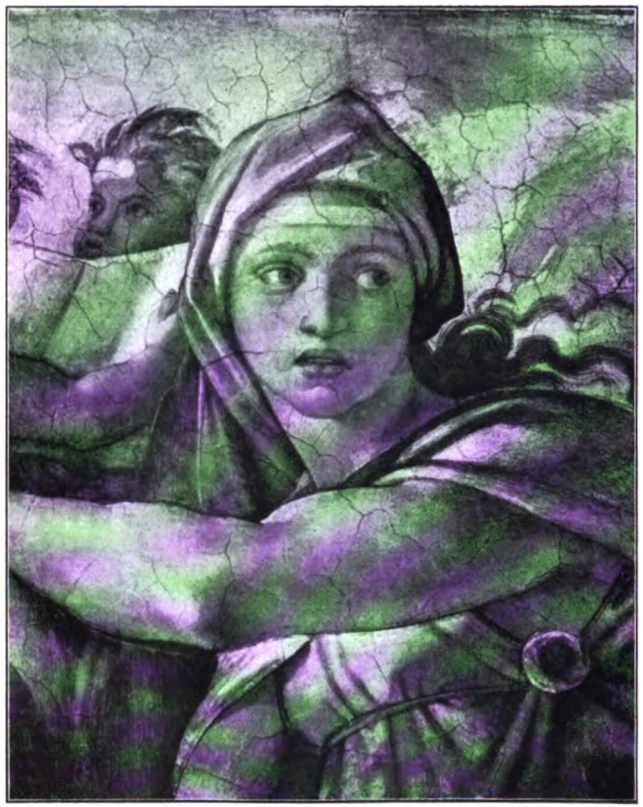


Abb. 47. Michelangelo, Delphica. Sixtinische Kapelle, Rom.

Abb. 48. Michelangelo. Jesaias. Sixtinische Kapelle, Rom.

Digitized by Google

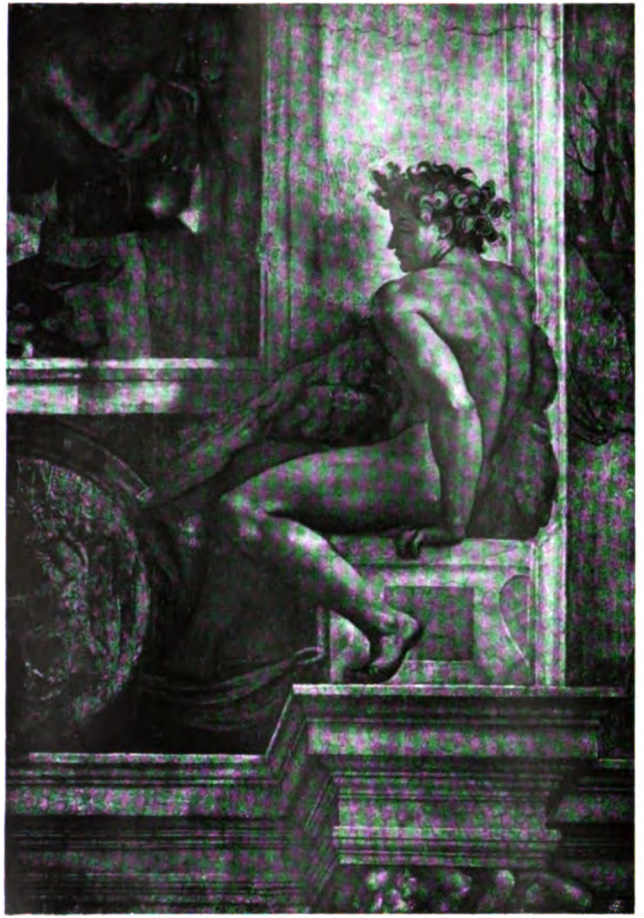


**Abb. 49 und 50. Michelangelo. zwei Sklavenfiguren (früh und spät). Sixtinische Kapelle, Vatikan, Rom.**

Digitized by Google

Abb. 51. Michelangelo, Moses. S. Pietro in Vincoli, Rom.

Digitized by Google

Abb. 52. Michelangelo, Das jüngste Gericht. (Ausschnitt.) Sixtinische Kapelle, Rom.

Digitized by Google

Abb. 53. Fra Bartolommeo, Madonna zwischen Heiligen. Dom, Lucca.

Digitized by Google

David (Abb. 43), den Michelangelo aus einem fast 6 Meter langen verhauenen Marmorblock in den Jahren 1501—03 schuf. Als das Werk fertig war, versammelte sich ganz Florenz. Alle Künstler wurden zur Beratung darüber, wo dieser „Gigante" aufgestellt werden sollte, herangezogen. Man entschied sich für den Platz neben dem Eingang zur Signoria. Dort hat er jahrhundertelang gestanden, bis man ihn neuerdings in den Museumskerker der Akademie hineingezwängt hat. Es ist eine ins Ungeheure vergrößerte Figur eines halbwüchsigen Burschen von ungeschlachten, unbeholfenen Proportionen. Das Ganze ist ein Meisterstück anatomischer Durchbildung, und unvergleichlich energievoll ist die Spannung im ereignisvollen Moment erfaßt. Alle treibenden und widersprechenden Gewalten spannen sich in der intensiven Anstraffung kurz vor der Lösung zur kommenden Tat. David sieht Goliath nahen, er fixiert ihn scharf, im nächsten Moment wird er den Sack der Schleuder mit dem Stein, den er in der Linken hält, über die Schulter zurückwerfen, die Rechte wird zum Schwung anziehen und ausholen, zu gleicher Zeit wird der linke, federnde Fuß vorspringen, und der Stein fliegt im Schwung davon. Während der Arbeit wächst das Interesse des gelehrten Realisten und Anatomen für die genaue Bildung der gewaltigen Formen. Er vergißt David und seine Schleuder und läßt uns im Unklaren, wie der Moment genau zu fassen ist, da die Spannungspotenzen vor der Tat wie kurz nach ihr sich oft gleichen. Die Gestalt ist die Verkörperung jugendlicher Lebensfülle und Elastizität. Das leichte Federn im vorgestellten linken Fuß, die wundervoll individualisierte rechte Hand mit der reichen Durchbildung und Herausarbeitung der Finger und ihrer Gelenke, die bewegte Silhouette des Körpers sind so packend als Ausdruck vibrierenden Lebens, mächtiger innerer Spannung zur Aktion, daß wir an diesen großen Formen, jugendstark und tatendurstig, wie sie sind, die Wollust lebensprühender Kraft im schillernden Stein empfinden. Dazu kommt die dichterische Genialität, mit der er den Höhepunkt der dramatischen Spannung erfaßt. Die Kunst vorher hat, wenn sie aktive Momente schildern wollte, immer die Tat, die wilde Erregung selbst gegeben. Denken wir an Myrons Diskuswerfer, die Faustkämpfer usw. oder an Giovanni Pisanos aufgeregte Madonnen und die Bogenspanner Pollajuolos. Michelangelo gibt die Sammlung zur Tat, das Aufflackern des Willens zur Tat, die Konzentration der Kraft, die Anhäufung aller Potenzen kurz vor der gewaltigen Entladung. Er gibt die seelischen Momente, nicht die Aktion selbst, denn diese ist an sich ein spontaner, ein wilder Ausbruch von rein physischer Gewalttätigkeit. Michelangelo, der gelehrte Anatom, erscheint hier zugleich der gewaltigste Psychologe und Dramatiker; Leib und Seele liegen gleich klar vor ihm.

Noch zwei Werke sind zu nennen. Der Karton der badenden Soldaten



Digitized by Google

ist uns leider verloren gegangen und nur in ungenügenden Stichen, von Marcanton und Agostino Veneziano, wie in Zeichnungen erhalten. Mehr denn irgendwo erscheint Michelangelo der Realist, dem die bewegte Aktfigur zum Problem plastisch-zeichnerischer Gestaltung geworden ist. Dargestellt ist die Szene aus dem Kampf der Florentiner gegen Pisa, wo 1440 die Florentiner beim Baden in den Cascinen plötzlich durch den Kampfesruf des nahenden Feindes überrascht wurden. Pier Soderini hatte den jungen Michelangelo für würdig erachtet, mit dem großen Leonardo zu konkurrieren und beiden den Auftrag gegeben, eine Kampfesszene aus der Ruhmesgeschichte von Florenz für den großen Rathaussaal zu malen. Außerordentliche, feste Zeichnung, manchmal noch etwas hart gebrochene, aktive Bewegungen deuten auf Leonardos Einfluß. Das Werk muß von einer überraschenden Vielfältigkeit der Motive gewesen sein. Ganz michelangelesk mutet das andere Werk an, die leider unvollendet gebliebene Figur des Matthäus, heute im Hof der Kunstakademie zu Florenz, die eine von zwölf Apostelfiguren für die Fassade des Domes werden sollte. Hier kommt Michelangelo zur freien und vollgültigen Aussprache seines Formgefühles. In dieser Figur lebt ein gewaltiges Ringen aus dem starren Stein heraus zum lebensvollen Sein, aus der Nacht zum Licht! Sie will sich herauswinden, loslösen aus der Gebundenheit in dem engen Steinrahmen zur vollen Bewegungsfreiheit. Kolossal erscheinen die plastischen Körpermassen, sie wollen dem erwachenden Leben große Widerstände entgegensetzen und den leichten Fluß der Linien zu starken Kontraposten zwingend brechen. Ihm bedeutet Bewegung, die in lösendem Linienfluß die schwere Masse zur plastischen Form bildet, Leben.

Von der Vollendung dieser Werke wurde Michelangelo offenbar durch den Ruf nach Rom abgelenkt. Julius II., der greise, leidenschaftliche Papst, verlangte nach dem jungen Bildhauer. Er wollte sich von ihm ein Denkmal errichten lassen, das an Pracht alles Vorhandene überstrahlen sollte. Michelangelo mußte den Entwurf machen. In der Art antiker Mausoleen sollte es eine freistehende Grabkapelle werden, und zwar in einem der Querschiffe von S. Peter. Vierzig Figuren sollten den zweistöckigen Aufbau außen schmücken. Schon 1506 trat ein Zerwürfnis mit dem Papst ein, vielleicht dank Intriguen des eifersüchtigen Bramante, der damals Architekt von S. Peter wurde. Michelangelo packte einfach seine Sachen und ging nach Florenz. Ende 1506 erfolgte in Bologna die Aussöhnung zwischen ihm und dem Papst. Damals führte Michelangelo eine sitzende Bronzestatue Julius II. für die Fassade von S. Petronio aus, die jedoch schon 1511 beim Sieg der Feinde des Papstes, der Bentivoglio, zerstört und zum Kanonenguß verwendet wurde. 1508, nachdem genannte Statue am 21. Februar aufgestellt war, begab sich Michelangelo wieder

Digitized by Google

nach Rom. 1508—12 trat die Ausführung der Deckenfresken der Sixtina dazwischen. 1513 starb Julius II. Nur wenig war vom Grabmal ausgeführt; der große Plan wurde modifiziert. Als Michelangelo 1517 nach Florenz übersiedelte, waren nur drei Statuen, der Moses und die beiden Sklaven (im Louvre) fertig. Das war die Tragödie seines Lebens, als dessen letzter trauriger Akt die Enthüllung des Grabmals in S. Pietro in Vincoli im Jahre 1545 bezeichnet werden muß.

Wir werden später von den Statuen sprechen und gehen jetzt zur Decke der Capella Sixtina im Vatikan (Abb. 45) über. Damit treten wir an das größte Meisterwerk aller Zeiten, schon allein so zu nennen wegen der geradezu gigantischen Arbeitskraft, mit der der Titane Michelangelo in vier Jahren (1508—12) auf dem Rücken liegend das Werk vollbrachte. Die Gehilfen schickte er heim; das Gerüste baute er sich selbst; am 31. Oktober 1512 wurde das Wunderwerk enthüllt. Das Ganze betreffend, muß zunächst die Absicht auf illusionistische, malerische Wirkung zurückgewiesen werden. Das Gerüst ist rein ideell und nur geschaffen, möglichst vielen Figuren Platz zu gewähren. Die Figuren werden nur durch Symmetrie- und Kontrastwirkungen zusammengehalten; von einem malerisch-räumlichen Zusammenschluß ist keine Rede. Jede Gestalt ist statuarisch gefaßt und bedeutet etwas für sich. Der erste Entwurf kennt nur zwölf sitzende Gestalten. Der erweiterte Plan umfaßt zehn Darstellungen der Urgeschichte mit Einzelgestalten, sieben Propheten, fünf Sibyllen, vielfältige sitzende Sklavenfiguren, Amoretten und weitere Geschichten aus dem Alten Testament. $7 \times 7 \times 7 = 343$ Figuren sollen es sein. Es ist eine gewaltige Figurensymphonie geworden, die beim Verfolg der Entstehung das wunderbare Bewußtwerden des Ichs, das Anwachsen schöpferischer Kraft, das Steigen und Anbrausen des Wollens bis zur phänomenalen Urgewalt eines allgewaltigen Gottes offenbart. Er schreitet in steigender Potenz vorwärts. Man beobachte, wie alle Figuren in gleicher Weise, vorzüglich jedoch die nur der künstlerischen Vorstellung entsprungenen Sklaven, das zunehmende Ausdrucksvermögen seiner Kunst offenbaren. Da Michelangelo an der Tür mit den späten Geschichten Noahs begonnen hat, am Altar mit dem ersten Schöpfungstage aufhörte, so müssen wir der Folge der Erzählungen entgegengehen, um Michelangelos Entwicklung zu verfolgen.

Über der Tür Zacharias, rechts Joel, links die Delphica, in der Mitte die Schande Noahs: alles noch ruhige, sorgsam und scharf gezeichnete Gestalten mit exakter Durchbildung der Formen. Die Einzelgestalten sehen wir noch ruhig beim Lesen dasitzen; nur Delphica (Abb. 47) zeigt in gut berechnetem, kontrapostlichem Motiv eine innere Erregung. In den Sklaven feine Linienführung und magere Formgebung (Abb. 49). Die reliefmäßige Sintflut gibt viele Einzelmotive in leichter Unordnung und noch in Detail-



Digitized by Google

freude. Der nächste Abschnitt Jesaias (Abb. 48) und Eritrea: die innere Unruhe der Bewegungen wächst und mit ihr die Massigkeit der Gestalten. Das Opfer Noahs ist sehr lebendig und gut komponiert. Die Sklaven (Abb. 49), anfänglich feingliedrig, nehmen zu an Größe, die Kontrapostmotive werden kühner. Dann ein Sprung! Vielleicht setzt hier der Verzicht des Künstlers auf Gesellenhilfe ein. Mit dem nächsten Bild wird das Verhältnis der Figuren ein anderes. Sie wachsen in der Masse; die Vielzahl wird ersetzt durch monumentale Beschränkung auf wenige, um so wuchtigere Gestalten. Der Sündenfall und die Vertreibung geben das Maß von Größe, welches die Figuren zum Beherrschenden im Bilde macht. Die nächsten Bilder bringen gewaltigere Offenbarungen. Die schöpferischen Gewalten in der Natur werden entfesselt. Hesekiel und Cumäa, die der Erschaffung Evas entsprechen, zeigen eine Steigerung der elementaren Gewalten, bei jenem wilde Erregtheit, bei dieser ungewöhnlich schwere, übergewaltige Formenmasse. Die Körperproportionen wachsen ins Gigantische, das architektonische Rahmenwerk wird hier schon zur mageren Folie.

Die Schöpfung der Eva wird die Verkörperung des Gesetzes von der Attraktion der Massen. Gewaltig und raumfüllend groß steht Gottvater da. Keine Berührung, nur eine mächtige Geste schafft hier Leben und Bewegung; aus dem wuchtigen Koloß ragt nur die rechte Hand von übergewaltiger Bildung heraus: ihr anstrengendes, fast mühsames Erheben attrahiert aus dem willenlos, im Nichtbewußtsein dahingeworfenen Körper des Adam die massig-runde Gestalt der Eva, die, der schöpferischen Hand und ihrer großen Geste in Anbetung folgend, zum Wesen wird, zum Leben ersteht, zur Form sich gestaltet. Die schwere Materie füllt sich langsam mit Leben. Wie ganz anders die Schöpfung Adams (Abb. 46)! Der sprühende Geist schöpferischer Kraft tobt im Weltall; er rast heraus im Sturmgebraus zu der toten Erdenmasse Adams; der Lebensfunke glüht, springt über zum Leib, von Hand zu Hand, von Finger zu Finger, und Leben reckt sich aus der Erde empor. Wie genial dazu ist das Zusammenfassen der Körpermassen, sei es im dunklen Fels hinter dem nackten Leib des Adam, sei es in dem flatternden Mantel um Gottvater, während allein die das schöpferische und das erwachende Leben verkörpernden Hände, voll wunderbarer Ausdrucksinnigkeit und in der schwingenden Linie lebendig vor dem hellen Himmel stehend, in das geistige Zentrum gerückt sind. Von dem sehnsuchtsvollen, wie im Erschauen Gottes aufleuchtenden Blick Adams, der Fülle von Leben in der Gestalt des Weltschöpfers wollen wir nicht reden. Dämon Kraft wird in der Furie Leidenschaft schöpferisch. Es sind nicht mehr die erdenlastende Masse und das Naturgesetz, das auch in der toten Materie wirksam ist, es ist der Sieg des Geistes über die Materie, das wunderbare Schwingen der Kraft, das Wogen der Wellen des Lebens.

Digitized by Google

Tätig ist der allgewaltige Schöpfergeist, der bewußte Wille zum Leben. Auch das ist ein Naturgesetz, aber es lebt nur im organischen Wesen, im Zeugen und Gebären, im Legen des Lebenskeimes in die Materie hinein.

Die ersten Schöpfungstage bringen Steigerungen ins Allgewaltige bis zum Formlosen. Mächtig lebenspendend sind die Hände Gottvaters auf der Scheidung von Wasser und Erde. Die akkordierenden Sklavenfiguren sind voll wilder Erregtheit und lebhaften Kontrapostes; die Persica ist monumental düster, Daniel übergewaltig in sich erregt. Auf der Erschaffung von Sonne und Mond leidenschaftliche Beweglichkeit des wild durch das All rasenden Gottvaters. Endlich auf der Trennung des Lichtes von der Finsternis will er sich selbst aus dem wilden chaotischen Gewirr lösen. Ins Ungeheure schwellen die Formen an, kaum eine Gestalt hat Platz auf der großen Fläche. In den späten Sklavengestalten, in dem Sackträger (Abb. 50) und seinem Pendant, dem tiefsinnigen Jeremias, wo der Künstler selbst über seinem Werk grübelnd dazusitzen scheint, der Libica und endlich dem dämonisch erregten Jonas will Michelangelo schon die Grenzen der Plastik sprengen. Breiter ergießt sich das flutende Licht über die Gestalten, das Licht, das bis dahin nur passiv in gleichmäßiger Herausmodellierung der Formen tätig war. Die Linie verliert ihre scharf scheidende Kraft, und es ist, als ob sich die Räume nach oben in das Unendliche dehnen wollten, als ob der seherische Blick doch die Schranken durchbrochen und noch in das weite, malerische All geschaut hätte.

Die Geschichten in den Zwickeln und Fensterbogen, Esther und Ahasver, die eherne Schlange, Judith und Holofernes, David und Goliath, ferner die Urahnen Christi, die auf die Gewölbezwickel und Bogenfenster verteilt sind, zeigen ein Nachlassen der Erregungen. Nach der übergewaltigen Anspannung der Geisteskräfte, des Temperamentes, der Phantasie, mußte notwendigerweise eine Beruhigung eintreten. Gegenüber jenen Idealgestalten einer anderen Welt scheinen das Erdengestalten zu sein. Der gewaltige Geist, der sich in mächtigem Fluge erhoben, senkt seine Schwingen wieder hinab zur Erde, und er geht zur breiten Schilderung der irdischen Wirklichkeit über. Es ist das allmähliche Verklingen, Verhallen jener übermächtigen Klänge, das in diesen vielfach variierten Gruppendarstellungen fast genrehafter Art zum Ausdruck kommt.

Überschauen wir, hinzugerechnet die vielen Zwickeldarstellungen, in denen mehr ein ruhiges Ausleben und Verklingen bemerkbar wird, das große Werk, so muß man gestehen, daß es das höchste Meisterwerk plastischer Gestaltungskraft ist, an künstlerischem Formgeist, seelischer Belebung, an Erfindung und Vielfältigkeit unübertroffen. Was rühren uns die formvollendeten antiken Gestalten in ihrer innerlichen Gleichgültigkeit, was soll ihre formalistische Schönheit gegenüber Michelangelos gemalten Relief-

Digitized by Google

szenen — denn als solche möchte ich die Mittelfelder bezeichnen —, seinen Propheten und Sibyllen, seinen Sklaven und Amoretten, aus denen zugleich der moderne, seelisch erregte Mensch spricht. Das Genialische aber ist, daß der große Plastiker Michelangelo auch die Kraft besaß, jene Urgewalten in sinnliche, plastische Formen reinster Art zu gießen. Die Intensität, mit der er sie in wenigen Figuren, in einer Haltung oder Geste kristallisiert, erscheint ungeheuer. So ist auch er der Klassiker, der für die grandiose Idee die allgewaltige und der besonderen Art seiner Kunst, d. h. der Plastik entsprechende Form gefunden hat.

Wer sich aber noch nicht überzeugen will, daß in Michelangelo vorzüglich die plastischen Energien zur Gestaltung drängten, der trete hin zur Gestalt des Moses in S. Pietro in Vincoli, Rom (Abb. 51), die erst nach der Vollendung der Decke zur Ausführung gelangte. Wer klassische Schönheit und edles Gleichmaß sucht, der komme nicht, der gehe besser zur Antike; aber man wird das Ringen menschlichen Geistes in größter Körperform versinnlicht finden. Der Geist gebieterischen Willens lebt in dieser Gestalt, und göttlicher Zorn braust gewaltig auf, es ist die Wollust des vollen Sichauslebens, das Sichbewußtwerden eigenen Wesens und herrlicher Kraftgefühle. Es ist bei der durchaus realen Natur florentinischen Geistes in diesem Michelangelo zweifellos, daß der Künstler von der „historischen" Gestalt des Moses ausgegangen ist. Gewiß dachte er sich den Moment im Leben dieses Geistesheros, wie er auf dem Sinai eben noch in tiefen Gedanken höherer Erleuchtung mit Gott allein war. Das bedeuten die Hörner. Oder steigen ihm vor Zorn die Haare zu Berge, als er den klirrenden, schrillen Lärm der heidnischen Opferfeier vernimmt? Alle Geisteskraft, die soeben noch im verlorenen Nachsinnen gelöst schien, krampft sich zusammen; es zuckt, wie vom Blitzstrahl getroffen, im Körper, es stemmt sich und bäumt sich wild in der Körpermasse auf, die Gestalt wird aufspringen und den donnernden Fluch in das abtrünnige Volk schleudern. Während der Arbeit trat auch hier, wie beim David, das Historische der Erscheinung zurück; alles wird zum eigenen Erlebnis, zur Schöpfung der gebärenden Natur in ihm. Alles vermenschlicht sich; ein gewaltiges seelisches Ereignis wird gegeben, das sich nach außen hin im Übergang aus der Ruhe zur Aktion, im Sichentzünden und Aufflammen der aktiven Energien zur Tat aus dem Passiven des Nachdenkens der göttlichen Inspiration heraus kundgibt.

Ganz kurz wollen wir der Vorstufen, die das künstlerische Motiv, die Sitzfigur in der Geschichte hatte, gedenken. Donatello und die Frührenaissance hatten, wie ein Blick auf die vier Evangelisten im Florentiner Dom zeigt, keine lebendige Lösung gebracht. Bedeutsamer sind die verschiedenen Verarbeitungen Quercias (s. Bd. I, Fonte Gaja, Siena und Madonna, S. Petronio, Bologna). Weiterhin bedeutet Pollajuolos sitzende

Digitized by Google

Papstfigur einen sicher auch für Michelangelo bedeutsamen Fortschritt zu realistischer Verarbeitung; auch Benedetto da Majanos Berliner Madonna läßt erkennen, daß das Cinquecento der freieren Lösung zustrebte. Da kam ein anderes Werk hinzu. Man hatte in der hellenistischen Zeit das innere Ringen, den äußeren Schmerz gerade in der Sitzfigur wiederzugeben versucht. Der damals gerade ausgegrabene Laokoon ist der Vermittler. Am 14. Januar 1506 hatte Michelangelo als einer der ersten diese Statue besichtigt. Mehr noch als die Deckenfiguren bedeutet die berühmte Mosesstatue den Reflex dieser Laokoongruppe. Wann Michelangelo den Moses begonnen, ist nicht genau festzustellen; sie ist eine der acht kolossalen für das Obergeschoß des Juliusgrabmales geplanten Sitzfiguren. 1516 war diese „statua grande" fertig. Sicher reizte es Michelangelo, die Antike an künstlerischer Ausdrucksfähigkeit wie an Raffinement der technischen Behandlung zu übertrumpfen. In realistischer Durchbildung der Stoffe und sorgsamer Politur des Fleisches sind der linke Arm, das in ein Faltenmeer gebettete Knie, der Bart Meisterwerke für sich. All das ist bei geschickter Verwendung von Kontrasten, wie etwa das nackte, polierte Fleisch im Gegensatz zu Gewand und Bart, zu äußerster Wirkung verarbeitet. Dazu ist ein eigenstes, bewußtes Leben in diesem Moses tätig. Es ist ganz seinem Naturell voll innerer, bis zum Groll gegen die Außenwelt gesteigerter, abstoßender Selbstbewußtheit entsprechend, wenn er die gewaltigen Regungen einer Kraftnatur kurz vor dem Überschäumen der Leidenschaften gibt.

Es entstanden weitere Verkörperungen verschiedenfacher Willensintensitäten. Wie sich die plastische Erscheinung ringend und streitend aus dem Marmorblock windet, dafür geben über Matthäus hinaus gigantische Sklavengestalten, ebenfalls für das Grabmal bestimmt, weitere sprechende Zeugnisse von der ruhelos gärenden Kraft in den Schöpferlaunen des Meisters: zwei im Louvre zu Paris, vier in der Akademie zu Florenz. Die schönste und zugleich am meisten fertige Gestalt im Louvre, Paris, bringt im Gegensatz zu jenem kraftvollen Sichaufbäumen das endliche Erliegen, das Erschlaffen der Kraft. Wenn je, so ist hier dieser tragische Moment vollkommen zur Gestalt geworden. Die schönen Formen sind noch aufgerichtet; an der mit äußerster Feinheit behandelten Oberfläche webt im Licht zitterndes, vibrierendes Leben; noch schlägt der Puls und dehnt sich mit leise stöhnendem Atemzug die Brust. Aber die Kraft ist dahin; alles ist ein Sichergeben. Die Gestalt will zusammensinken, nur die Fesselung hält sie aufrecht. Es ist der Zustand schmerzhaften Leidens, ohne Schrei, ohne Verzerrung — man denke an Laokoon — aber auch ohne Sentimentalität. Die vier Gestalten in Florenz, sicher später entstanden stecken, mehr oder weniger fertig, noch im Block. Man behauptet, der Meister habe sich da oder dort verhauen. Seine Technik stand gewaltig über solcher Schwäche.

Digitized by Google

Man studiere nur die Blöcke genauer und wird die ungeborene Form noch überall im Stein finden. Aber die schwere Arbeit — der Meister hat immer ohne Gehilfen gearbeitet — forderte Zeit; das innere Bild mußte jahrelang das gleiche bleiben. Die schöpferische Unruhe drängte weiter.

Die jetzige Aufstellung der titanenhaften Gestalt des Moses in S. Pietro in Vincoli erfolgte erst 1545, und zwar auf Drängen des Papstes Paul III. Trotz des matten Geistes, der besonders aus den erst spät zugefügten Gestalten der „Lea" und „Rahel", auch als Allegorien auf das „tätige und beschauliche Leben" (vita activa und vita contemplativa) gedeutet, spricht, läßt die Architektur die Absicht Michelangelos auf Erhöhung der Wirkung durch Kontraste im Rahmen erkennen. Die mageren Linien der architektonischen Einrahmung sollen nur Hintergrund sein und den Eindruck dreidimensionaler Körperlichkeit und aktiven Lebens in der Gestalt steigern.

1517 ging Michelangelo nach Florenz zurück. Dort sollte er die Fassade von S. Lorenzo aufführen. Das Werk blieb bald liegen, und es wurde ihm außer dem Ausbau der Bibliothek, der sog. Laurenziana, eine andere bedeutende Aufgabe gestellt, die einer Grabkapelle für vier der Medici, für Lorenzo il Magnifico und dessen Bruder Giuliano den Älteren, ferner für Lorenzo, Herzog von Urbino, und Giuliano, Herzog von Nemours. Später sollten sogar die beiden Medicipäpste, Leo X. und Clemens VII., hinzukommen. Fertig geworden sind die beiden Denkmäler des jüngeren Lorenzo und Giuliano, ferner der architektonische Aufbau als Ganzes. Die heutige Aufstellung hat Vasari nach Michelangelos Entwurf ausgeführt; im einzelnen waren noch Stukkaturen geplant. Michelangelo war kein Porträtist, er drückt die beiden Porträtgestalten zu symbolischen Gestalten herab. Giuliano wird bei ihm der Vertreter des aktiven Lebens, der Energie. Lorenzo, il Pensiero gen., verkörpert in nachdenklichem Sinnen das halbbewußte, träumerische Leben. Und ihnen ordnete er allegorische Figuren, wieder von der gleichen Stimmung beseelt, bei. Das, was diese Denkmäler uns besonders nahebringt, sind das Vordrängen des rein Menschlichen und der Zusammenschluß der Gestalten in einer Stimmung.

Diese beiden Stimmungsstücke stehen sich gegenüber; dem Giuliano mit seiner energischen Feldherrnfigur sind die wuchtigen, formvollendeten Allegorien des Tages und der Nacht zur Seite gerückt, jener eine muskelstarke Männergestalt, lebensvoll in gewaltiger Innenbewegung bei kolossaler Massigkeit der Formen, diese eine in sich zusammengesunkene Frauengestalt, vollkommen erschlafft in tiefem Schlaf. Alle drei Figuren haben etwas Geschraubtes und vermögen uns nicht recht zu packen; es ist als ob der alternde Meister nicht mehr wie dereinst die dämonischen Tatgewalten verkörpern konnte. Besser lagen ihm damals offenbar die sinnenden Sentimente (Abb. 3); zwar wirkt Lorenzo il Pensiero, etwas gesucht in der

Digitized by Google

Pose des sinnenden Jeremias. Vollkommener sind die Allegorien des Abends und der Morgendämmerung, Versinnlichungen von tiefen Seelenzuständen voller Innerlichkeit und packender Wahrheit. Sie scheinen, wunderbar wahrhaftig und seelisch rein, aus den ureigenen Stimmungen seines Ichs in jener Zeit herausgewachsen. Jede der beiden Gestalten ist ein gleich inniger Ausdruck dieser Stimmung; beide bedeuten gewiß ein Sichbesinnen, eine Abklärung nach dem wilden Stürmen früheren Schöpferunmutes. An Stelle steil aufsteigender Vertikalen und der Unruhe der diagonal sich kreuzenden Bewegungen und aufgewühlten Körpermassen auf dem anderen Grabmal, treten ruhende, nur leicht in die Diagonale gehobene Horizontalen leicht hingelagerter Gestalten. Im Abend ist das lässige Sichhingeben nach getaner Arbeit in einer Wahrheit der Körperfunktionen gegeben, die einzig ist. Der prachtvoll durchmodellierte Leib zeigt überall Entspannung, Abstellung der Energien. Und Aurora: der schöne Frauenleib kündet des Lebens Erwachen; sie ist das jugendlich weibliche Gegenstück zum Adam, in dem auch Leben wach wird. Aber diesem gegenüber, wo die ganze Mühsal des Sichbewußtwerdens, der Beseelung der Materie von außen her zum Ausdruck gebracht wird, erscheint sie weich verklärt. Schon ist leichte Spannung in den sich zurechtrückenden Muskeln und Gliedern, es will sich das Leben ganz sanft regen. Noch umhüllt traumhafte Halbbewußtheit die Sinne; nur im Gesicht zuckt ein leises Zeichen des Unmutes, daß der süße Schlaf ein Ende haben soll. Wie traumhaft weich und tastend ist die Haltung der linken Hand, die, halb erhoben, wie in sanfter Bewegung den Schleier lüftet; man denkt an den Jesaias. Ist das nicht höchste Schönheit, die in der leichten Elastizität der Formen, den fein sich schwingenden Linienführungen, dem Zittern und Vibrieren des Lichtes auf der schillernden Oberfläche webt? Wird so sein alterndes Herz noch weich sentimental, fast empfindsam für die Reize des Weibes? So ist er vom Giganten David zum zornerfüllten Moses, zur leidenschaftlichen Schöpfergestalt Gottvaters empor gegangen und doch wieder zum mild versonnenen Sinnen in irdischer Schönheit des Weibes herabgestiegen.

Schien der Künstler, die Gestaltung der Seelenzustände im Menschen betreffend, von der kühnen Selbstbewußtheit der Renaissance herabgestiegen zu sein, um in weichen, religiös-sentimentalen Stimmungen einzutauchen, hatte er damit vielleicht schon den Geist des Barocks vorausgenommen, so haben wir schon im einleitenden Kapitel die künstlerische Gestaltung daraufhin nachgeprüft, inwieweit künstlerisch wirklich Michelangelo der Vater des Barocks genannt werden kann.

Zu diesen beiden tief empfundenen Stimmungsbildern kommt die für das Grab des Lorenzo il Magnifico bestimmte Madonna. Sie ist von einer geradezu abstoßenden Herbheit, aber von wuchtiger Größe in Erscheinung

Digitized by Google

und Ausdruck. Wie ein harter Vorwurf gegen all das Leid, das damals dem Michelangelo bereitet wurde, wie klug ausgedachtes lebendiges Kontrastspiel des Bildhauers Michelangelo erscheint sie in der schraubenartigen Drehung mit dem gegengewendeten Kind wie ein künstlerischer Versuch, eine Figur zu schaffen, die ganz als Freifigur von allen Seiten ein klares Bild ihres Organismus gewährt. Gerade diese Statue hat in ihrer Raffiniertheit auf die Manieristen gewirkt. Sie und eine Kämpfergruppe, die sog. Viktoria im Bargello, wohl eine der für die florentiner Domfassade geplanten Gruppen, haben den Gruppen des Giov. da Bologna das Vorbild gegeben.

Am 20. September 1534 verließ Michelangelo für immer Florenz. Er ging nach Rom, um im Auftrag des Papstes Paul III. das Jüngste Gericht an der Altarwand der Sixtina (Abb. 52) und zwei Fresken in der Cap. Paolina zu malen. Es ist der alternde Michelangelo, den Stunden des Nachsinnens über tiefreligiöse Fragen wieder mittelalterlichem Glaubensfanatismus nahe brachten. Alles ist von tiefreligiösem Geist durchdrungen. Nicht als milder, heilbringender Erlöser, aber als gewaltiger, befreiender und zugleich grausam strafender Gott erscheint Christus, bartlos, einem antiken Gotte gleichend. Welch schauervoll im Schmerze zerknirschte Gestalten unter den Verdammten, den Verzweifelten, welch erlösendes Aufatmen unter den Befreiten und Seligen. Man denke einmal zurück an Signorellis Fresken im Dom zu Orvieto (Abb. 20) und ihre naiv heitere, leicht übersprudelnde Fülle wie Vielfältigkeit, und man wird das Düsterschwere, fast Finstere der Stimmung neu erwachenden, religiösen Fanatismus erkennen. Auch in der farbigen Wirkung erscheint das Ganze trüb in seinem schlechten Zustande. Von überraschender Größe und von tiefsinniger Durchbildung des Ausdruckes, aber bezeichnend im Gegensatz zu der strengen Antike oder dem mageren Quattrocento von weicher Fülle und mächtiger Rundung, sind die kolossalen Körperbildungen, wo Silhouette und Linienführung fast ausgeschaltet sind. Das plastische Vorstellungsvermögen der Menschheit ist über den linearen Umriß und die Reliefbehandlung früherer Epochen hinweg zu einer freieren Vorstellung der körperlichen Massigkeit und Formenrundung vorgedrungen. So wandelt und entwickelt sich die Vorstellungskraft. Bei Michelangelo steigert sich die Formvorstellung zum tätigen Formgefühl im räumlich plastischen Sinne. Am 25. Dezember 1541 wurde das Fresko enthüllt, ganz Rom war in Ekstase versetzt.

Die beiden anderen im Dienste Pauls III. (1542—1550) gemalten Fresken, das Martyrium Petri und die Bekehrung Pauli, sind von einer gesuchten Absichtlichkeit. Michelangelo zeigt sich nicht als Meister der Komposition. Er gibt kraftvolle Einzelgestalten, alle stark bewegt und voll Leben. Tiefsinnige Ideen kommen dazu. So ist die Bekehrung Pauli durch den göttlichen Lichtstrahl tiefinnerlich als Vision des Unsichtbaren, als Ahnung

Digitized by Google

des Unerfaßlichen gegeben. Raffael hat es besser verstanden, in einem feinen Abstufen und Ausklingen der Stimmung einen harmonischen Zusammenklang zu gewinnen, er verteilt die Gestalten klüger, bringt den Affekt in bewußter Steigerung. Aber trotzdem verleiht der tiefe, innere Gehalt dem Fresko Michelangelos einen eigenen Wert.

Das waren Michelangelos letzte Malereien; seine letzte plastische Leistung war die Pietà, von der zwei Exemplare, ein verhauenes im Palazzo Rondanini und ein unvollendetes im Dom von Florenz (nach 1550) erhalten sind, welche die zusammenbrechende Kraft des Greises offenbaren. Welch Gegensatz zu der jugendlich elastischen, frischen Pietà von 1499! Willenlos bricht der Körper in sich zusammen, nur mühselig von den Trauernden aufrecht gehalten.

Andere früher geschaffene Werke seien hier nachträglich aufgezählt: Ein bogenspannender Cupido im Viktoria-Albert-Museum zu London, trotz des komplizierten Motives schon gegen 1500 entstanden, da die straffe Körperbildung später undenkbar ist. Der kauernde Knabe, in Petersburg, läßt sich sehr schwer bestimmen. Die Haarbehandlung u. a. weist ihn in die mittlere Zeit. 1518—1520 ist die wenig sympathische Figur des stehenden Christus in S. Maria sopra Minerva zwar vornehm in der Haltung — der Kopf ist von einem Gesellen verdorben —, aber manieristisch. Der Bildhauer und Techniker Michelangelo trumpft in der Fleischbildung und der Oberflächenbehandlung allzu stark auf. Er ist für den großen Denker und von tiefer Religiosität erfüllten Meister von einer überraschenden Leere des Ausdruckes. Eine Büste des „Brutus" im Bargello, Florenz, als Idealbüste in Erinnerung an Lorenzino de' Medici, der die tapfere Tat der Ermordung des vielgehaßten, heuchlerischen Alessandro de' Medici vollbrachte, angesehen, gehört eher in die Zeit von 1512. Wenigstens spricht der Typus, dem Kopf des Jesaias verwandt, wie die Kraft der Formbildung gegen eine spätere Zeit. Entwickelter, weicher in den Formen ist der „David-Apoll" im Bargello, Florenz, mit dem interessanten Motiv des kontrapostlich gewendeten, über die rechte Schulter zurückgreifenden linken Armes. Es ist eine leere „Motivfigur", etwa 1530 entstanden.

Zu Michelangelo dem großen Formgestalter in Plastik und Malerei kommt noch Michelangelo der gewaltige Architekt. Das Wunderbare dabei ist, daß der Künstler, trotzdem er nur Plastiker war, in seinem weitblickenden, genialischen Schauen und Schaffen der Entwicklung zu freierer, malerischer Auffassung Vorschub geleistet hat, daß er, trotzdem er durchaus Renaissancemeister war, doch die Überwindung der Renaissance und den Fortschritt ins Barock hinein gezeitigt hat. Sein Gestaltungswille wuchs ins Ungeheure und hat auch die Architektur zu machtvoll-organischem Wesen erhöht. Freilich bildet sein plastischer Eigenwille den Ausgangspunkt. So

Digitized by Google

sehen wir ihn in der Vorhalle der Laurenziana das Doppelsäulenpaar rechts und links vom Portal zu eigenwilliger, plastischer Individualität herausarbeiten. Alles andere ringsum, Wand, Gesimse, Scheinfenster, Treppe, wird mit vollkommener Verspottung aller architektonischen Gesetze, wie man sie bisher aus der Antike kannte, dieser plastischen Wirkung untergeordnet und zum Rahmenwerk herabgedrückt. Selbst die an sich sinnlosen Formen der mittleren Stufen der Treppe mit der beiderseitigen Einkerbung sollen uns in ihrer runden Ausladung auf die Rundformen der Säulen hinleiten; als ob es die Postamente zu den Säulen wären. Auch die an sich sinnlosen Voluten leiten das Auge hin. Weiterhin überrascht das lebendige Wechselspiel zwischen dem dunklen Stein der Säulen und Rahmen wie Gesimsen und der hellen weißen Wand in einer nie dagewesenen Berechnung auf optische Wirkung. Hier ist in der Tat der Geist des Barocks schon lebendig, und damit geht Michelangelo über das objektive Gestalten von Antike und Renaissance, die eben nur die Realwerte von tragenden Gliedern und lastenden Teilen genau nach dem Maß der körperlichen Schwere kannten, hinaus zu einer Verrechnung der optischen Eindrücke. Ähnlich steht es mit der Medici-Kapelle von S. Lorenzo, wo die Architektur zur Folie, zum dünnen Rahmenwerk und linearen Hintergrund für die statuarische Bildung der Grabmäler herabgedrückt wird. In der Verwendung von Verjüngungen und Überschneidungen zur Vortäuschung größerer Höhe geht er schon zu illusionistischen Effekten über.

Sind das vielleicht barocke Launen, so hat der Meister aber auch das, was wirklich groß am Barock ist, eingeleitet. So ist die machtvolle Platzkomposition, die er auf dem Kapitol entwickelt, geradezu grundlegend geworden für das, was die große Raumkomposition im 17. und 18. Jahrhundert geleistet hat. Das Zusammenfügen großer Baumassen, der beiden seitlichen Paläste, die ganz neu aufgeführt in der wuchtigen Ordnung eines unteren, offenen Geschosses und eines beherrschenden Hauptgeschosses mit Pilastern und mächtigem Gesims außerordentlich wuchtig wirken, mit dem älteren Senatorenpalast und der Treppe zu einem wirkungsvoll geschlossenen Ganzen ist eine geniale Leistung. Im Hof des Pal. Farnese hat er das Obergeschoß und weitausladende Gesims zur beherrschenden Bekrönung des Baues gemacht. Dann aber hat er im Kuppelbau von St. Peter (Abb. 1) sein architektonisches Meisterwerk vollbracht, das trotz barocker Einzelheiten und der Wirkungsberechnung im Detail mit überzeugender Gewalt die Renaissancenatur des Meisters offenbart. Gewiß setzt er sich über strenges Gesetz und kleinliche architektonische Regel hinweg; aber er tut es allein im Geiste der Hochrenaissance, die eben das Ganze über das Einzelne stellt und darum das Einzelne vernachlässigt und zwecks Erhöhung der Gesamtwirkung sogar verunstaltet. Hier hat der geniale, willensstarke Plastiker,

Digitized by Google

der einstmals auch die Malerei in den Bann der figuralen, statuarischen Vollbildung hineinzwang, selbst die Architektur in diesem Sinne gemeistert. Die Kuppel bedeutet die Gestaltung der unorganischen Architektur zum organischen Leben. Was fragt der gestaltende Meister nach architektonischen Gesetzen der Zweckdienlichkeit, nach Kausalität im einzelnen, das organische Wesen ist ein Ganzes und als solches emporgewachsen, durchbebt vom Geist des Künstlers. Von ihr erfüllt richtet sich der gewaltige Baukörper auf. Es ist kein der Antike verwandtes Ruhen der Massen auf festem Fundament nach den statischen Gesetzen des Schwergewichtes. Michelangelo schuf die Kuppel gleich einem sich mächtig aufrichtenden Körper, der sich aus der unteren Enge und Bedrängnis frei nach oben, zum Lichte emporringt. Der Tambour mit den mächtigen Vertikalgliederungen, wo die vorstehenden Doppelsäulen kühnen Statuen gleichen, ist der Leib, die atmende Brust. Die gewaltig aufwachsenden Streben laufen in den mächtigen Rippen bis zur Laterne empor. Es war seine Tat, daß er dem Bau, der steinernen Masse eine Seele, einen hochaufstrebenden Geist gab. Michelangelo hat den Innenraum in ähnlicher Weise mit kühnen Verkürzungen, starken Überschneidungen, mächtigen Gliederungen lebendig gemacht und ihm in mächtiger Dehnung gewaltige Weite verliehen. Alles atmet den göttlichen Geist seiner beherrschenden, leidenschaftlich-gestaltenden Persönlichkeit. 1557 hatte er das Modell begonnen; der 80jährige Michelangelo gab damit dem gewaltigen Lebenswerk die hehrste Bekrönung. Für die folgenden Geschlechter, Jahrhunderte, Jahrtausende steht diese Kuppel in ihrem wunderbar sicheren und leichten Schweben, als herrlichstes, ewiges Wahrzeichen dessen, was die Hochrenaissance Herrliches gewollt hat, über der ewigen Stadt (Abb. Bd. I).

Als dem alternden Meister Hammer und Meißel entglitten, da hat er zur Feder gegriffen und den schwermütigen Gedankengängen seines religiösen Gemütes in Briefen und zahlreichen Gedichten Ausdruck gegeben, die er an Vittoria Colonna gerichtet hat. Am 27. Februar 1564 ist Michelangelo fast 90jährig in Rom gestorben, innerlich gebrochen und voller Wehmut ob des Versinkens ins Nichts. Sein Leichnam wurde nach Florenz gebracht, und in S. Croce liegt er begraben. Auf seinem Grabstein, der ihm von Vasari errichtet wurde, sitzen die trauernden Künste Architektur, Skulptur und Malerei, über allem schwebt der Schein des Ewigen, denn seine Werke haben eine Ewigkeit umschlossen, und sein unerschöpfliches Seelenleben steht emporragend über Ort und Zeit. Er hat der klassischen Kunstform der Renaissance, der Plastik die letzten, höchsten Ausdruckswerte gewonnen. Die Urgewalt der Natur, die göttliche Schöpferkraft, aber auch die weicheren Sentimente der Seele, das Ewig-Menschliche hat bei ihm große, bezwingende Form gefunden.

Digitized by Google

# 7. Das florentinische Cinquecento (Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto).

Gewiß werden Zeit und Ort, Rasse und Klima bestimmende Faktoren für Ausdrucksformen und Darstellungsmanier sein. Wenn wir zu den florentinischen Meistern der Hochrenaissance kommen, so wird man weder den freien malerischen Stil fortgeschrittener Entwicklung noch etwa die streng zeichnerische Manier scharfgeschnittener Frührenaissance erwarten. Die Zeit erstrebte große Formgebung und machtvoll wirkende Figurenkomposition; man war empfänglich geworden für Gesamteindrücke und schwelgte gerne in Überfülle und Kraft. Wie verschiedenartig aber trotz gemeinsamer Grundlagen die künstlerische Leistung ausfallen kann und die schöpferische Individualität die entscheidende Rolle für den Charakter und die Qualität eines Kunstwerkes spielt, das beweist, wie übrigens jeder Vergleich zeitgeborener Geister, vorzüglich ein in Florenz zu gleicher Zeit tätiges Künstlerpaar Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto. Beide stehen auf Leonardos Schultern, beide gehen von dessen großer Formbildung aus, und doch sind die Lösungen so verschieden, daß man fast vor der Feststellung künstlerischer Zeitformeln zurückhalten möchte.

Zu dem älteren, zu Fra Bartolommeo (1472—1517) übergehend, berührt es in dieser Zeit, wo das überwuchernde Daseinsgefühl stark egoistisch geworden war und manchmal fast materialistisches Gepräge angenommen hatte, außerordentlich sympathisch, zu sehen, wie in dieser edelgesinnten Künstlerseele die Gefühle religiöser Ergebenheit mit den schöpferischen Kräften seiner Künstlernatur ringen. Darin steht er dem Michelangelo nahe. Er war bei Cosimo Rosselli in Lehre, als die Geisteswelt von Florenz durch die Bußpredigten des wilden Fanatikers Savonarola aufgewühlt wurde. Der junge Bartolommeo verbrannte alle seine Aktstudien, konnte jedoch nicht ganz von seiner Kunst lassen. Erwachte auch mit der Verbrennung und mit dem Märtyrertod Savonarolas das religiöse Gewissen, so obsiegte doch, wenn auch zaudernd, die künstlerische Schöpferlust. Er übernimmt 1498 einen großen Auftrag, das Fresko in S. Maria Nuova, läßt die Arbeit jedoch unvollendet, da es in ihm zur Einkehr drängt. Er wirft Pinsel und Palette beiseite und wird Mönch. Aber der Künstlerdrang ruht nicht. Eine reiche Anzahl von Zeichnungen legen für die fleißige Tätigkeit des Mönches in seiner weltabgeschiedenen Klosterzelle in S. Marco deutlich Zeugnis ab. Wie konnte er an diesem Ort, wo ihn der feine religiöse Hauch reinen Künstlerschaffens von Fra Angelicos Fresken umschwebte, untätig bleiben? 1504 kehrte er zur Kunst zurück. Er hatte viel verlernt; dazu war es in Florenz mit den Berufungen Raffaels und Michelangelos still geworden; auch der Frate verließ seine Vaterstadt und begab sich in

Digitized by Google

seinem künstlerischen Bildungsdrang 1508 auf die Reise nach Venedig. Bis zu seinem frühen Tode 1517 ist er schaffender Künstler geblieben.

Hier erzählt einmal eine Künstlergeschichte etwas vom Innenleben. Ein leidenschaftlicher Streiter und temperamentvoller Geist ist er nicht gewesen, aber er hat sich immer getreu seine Kämpfe beharrlich durchgefochten. Seine friedliche, vornehme Natur offenbart gleich die erste große Schöpfung seiner Hand, das Fresko aus S. Maria Nuova in den Uffizien von 1500. Wenn wir von dem leidenschaftlichen Leonardo oder kraftvollen Michelangelo kommen, will uns der sanfte Hauch, der über dieser Heiligenversammlung liegt, — nur der obere Teil ist vom Frate selbst ausgeführt — etwas matt erscheinen. Für die Entwicklungsgeschichte ist die Komposition wegen der bewußten Tiefendisposition im Halbkreis interessant, dessen Diameter an dem vorderen Rande liegt, ein Schema, das Raffael in Perugio, S. Severo, und endlich in der Disputa nach jenem Vorbilde weiterentwickelte. Das erste Werk, das der Frate nach der Rückkehr zum Malerhandwerk 1506 ausführte, ist die Erscheinung der Maria vor S. Bernhard in Florenz, Akademie. Der Künstler scheint unsicher geworden zu sein und sucht Anlehnung. Wir werden teils an Filippinos empfindsame Darstellung in Florenz, Badia und dessen zart ins Profil gerückte Maria, teils an Peruginos ruhigere Darstellung in München erinnert. Dann aber kommt als wichtigster Moment der Einfluß mittelalterlicher Auffassung dazu. Maria auf den Wolken herabschwebend, das ist ein unzeitgemäßes Motiv. Selbst Fra Angelicos Christus der Verklärung (Abb. Bd. I) steht auf dem Boden, und wir denken an das Mittelalter. So finden wir denn auf einer trecentistischen Darstellung der Szene in Florenz, Akademie, Maria ähnlich auf den Wolken zum knieenden Heiligen herabschwebend wieder. Ferner sei auf die Verklärung des Johannes von Giotto in Florenz, S. Croce (Abb. Bd. I) hingewiesen. Wir sehen, daß die erwachte Religiosität der Zeit über das Quattrocento hinweg in frühere Jahrhunderte zurückgreift. Zu dieser neuen Erhebung der Mutter Gottes in die Himmelssphäre kommt auch die Wiedergewinnung der repräsentativen Hoheit der Gestalten. Nicht etwa genrehaft erzählende, kleine Realität, sondern höhere Religiosität will man jetzt geben. Symbol und Zeremonie erheben sich wieder. Es ist, als ob sich der Kreis seit dem Sieg des Christentums wieder schlösse, und gewiß war Fra Bartelommeo gerade für Raffael in dieser Richtung der vorbildliche, bestimmende Geist, der Wegebereiter.

Dabei muß jedoch herausgehoben werden, wie sehr in diesen Versinnbildlichungen des höheren Glaubens und innerster Gefühle doch die neu gewonnene Wirklichkeit lebendig ist. Weit entfernt von Abstraktion sind sie wahre Versinnlichungen von größter Faßbarkeit. Ein Vergleich der zwei schönen Halbfigurenfresken mit „Christus als Wanderer" im Kloster

Digitized by Google

von S. Marco erweist, wieviel das Jahrhundert der Frührenaissance über jene zarte Verklärtheit hinausgeführt hat. Stellt Fra Angelico in noch mittelalterlicher Weise durchsichtige Lichtgestalten vor dunklen Grund, so daß sie dünn und körperlos erscheinen, so modelliert der Meister der entwickelten Renaissance Fra Bartolommeo die Formen mit kräftiger Farbe vollplastisch vor hellem Grunde heraus. Die Arme schließen sich zusammen und geben den unteren Abschluß zur körperlichen Büste.

1508 ging der Frate nach Venedig, dort lernte er die Plastik der schweren Lokalfarbe Giovanni Bellinis kennen, und so wird sein nächstes Bild, die Madonna zwischen Stephanus und Johannes im Dom zu Lucca (Abb. 53), zu einem der plastisch wie koloristisch kraftvollsten Bilder der Zeit. Repräsentative Würde mit venezianischer Üppigkeit und etwas leerer Freude am schönen Schein fügen sich mit leichter, peruginesker Sentimentalität zu einem wundervollen Daseinsbild zusammen. Edles Gleichmaß und schönheitlicher Rhythmus halten die sich kreisförmig um die vor leuchtendem Himmel für sich im Zentrum thronende Madonna ordnenden Figuren zusammen. Denken wir an ähnliche Madonnen mit zwei Heiligen des Quattrocento (Abb. Bd. I). Fra Bartolommeo hat nun die monumentalen Tendenzen in Leonardos Kompositionskunst mit der melodischen Farbenzusammenstimmung der Venezianer, des späteren Bellini wie Giorgiones, geeint. Wenn früher Einzelbewegung, Einzelerscheinung, Einzelsilhouette für sich dastehen, also Stück für Stück gesehen und das Bild mosaikartig zusammengesetzt ist, so hat sich die Vorstellungskraft zu einem energischen Erfassen der kompositionellen Gruppe und des Gesamtbildes mit stark konzentrischen Tendenzen — man beobachte das Zusammenführen der Linien und Bewegungen nach der Mitte — bedeutsam entwickelt. Schon wie der Künstler die dunklen Pfosten an den Rand des Bildes setzt, dies wäre mit Perugino, der frei stehende Pfeiler bevorzugt, zu vergleichen. Die Absicht, von diesen dunklen Randleisten ausgehend, in das Bild hineinzuleiten und zugleich den Bildkörper massig werden zu lassen, ihn in sich zu schließen, ist deutlich genug. Das charakterisiert neben der gesteigerten Formenschwere und Farbenfülle den Cinquecentisten, bei dem sich eine gewaltige Entwicklung der künstlerischen Vorstellungskraft auf Grund gesteigerter Energieentfaltung vollzog.

An dieser Stelle möchte ich nochmals die schon bei Leonardo hervorgehobene Bedeutung der Zeichnung, des zeichnerischen Entwurfes und der Bildskizze herausheben. Neben Leonardo und Raffael hat sich kein Künstler der Hochrenaissance gleich vielfältig und leicht wie der Frate in der Zeichnung ausgesprochen. Für die Naturstudie und die sorgsam durchgebildete Einzelerscheinung nimmt er Kreide und Rötel, während er für die Bildskizze die Federzeichnung bevorzugt. Es war beinahe eine logische

Digitized by Google

**Abb. 54.** Signorelli, Madonna zwischen Heiligen.
Dom, Perugia.

**Abb. 55.** Fra Bartolommeo, Madonna zwischen Heiligen.
Pitti, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 56. Fra Bartolommeo, Salvator mundi. Pitti, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 57. Fra Bartolommeo, Beweinung. Pitti, Florenz.

Abb. 58. Adrea del Sarto, Beweinung. Galerie, Wien.

Digitized by Google

Abb. 59. Andrea del Sarto, Wochenstube. Annunziata, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 60. Andrea del Sarto, Geburt Johannis des Täufers. Scalzo, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 61. Franciabigio, Porträt. Pitti, Florenz.

Abb. 62. A. Bronzino, Ugolino Martelli. K. Friedrich-Mus., Berlin.

Digitized by Google

Abb. 63. A. Sansovino, Grabmal des Ascanio Sforza.
S. M. del popolo, Rom.

Abb. 64. Giacomo della Porta, Paul III.
S. Peter, Rom.

Digitized by Google

Abb. 65. Jacopo Sansovino, Madonna. Campanile, Venedig.

Abb. 66. Al. Vittoria, hl. Hieronymus. Frari, Venedig.

Digitized by Google

Notwendigkeit, daß bei diesem Entwerfen in leichter, zeichnerischer Skizze einerseits das Gefühl für flüssige Linienführung und reiche Körperbewegung wächst, andernteils der Sinn für das leichte Zusammenfügen der Figuren zur Gruppe lebendig wird. Natürlich bleibt auch diese Zeit noch am Figürlichen haften und bildet die Kompositionen in starkem plastischem Sinne; war sie doch vom körperlichen Organismus ausgegangen, den zu beleben und in immer mehr zunehmender Sinnlichkeit zu gestalten das entwickelungsgeschichtliche Ziel der Renaissance gewesen ist. So wird denn auch die Beweglichkeit der Linien nicht zur dünnen Durchsichtigkeit, sondern paart sich immer mit einer ebenfalls andauernd sich steigernden Massigkeit. Im leichten Entwerfen kleiner Bildskizzen dehnt sich aber auch der Blick für das Ganze zu stetig größer werdender Distanzberechnung. Aber niemals verfällt diese mit der sinnlichen Realität des Erscheinens so eng verknüpfte Zeit auf ein Stilisieren mit dekorativen Absichten.

Selbst wenn dieser von wahrhaft innerlicher Religiosität erfüllte Frate religiös verzückt werden will, wie auf der schönen Verklärung von Katharina und Magdalena im Museum zu Lucca, wird er nicht verschwommen pathetisch. Immerhin hat er es als einer der ersten gewagt, die Heiligengestalten vom irdischen Boden emporzuheben. Wunderbar verklärt schweben die beiden Frauen knieend auf den Wolken, in stimmungsreichem Kontrast gegeneinander gestellt und zusammengehalten: rechts Katharina, schlicht in schwarz-weißer Nonnentracht, voll gottseliger Verzückung den Blick im verlorenen Profil nach oben richtend, links Magdalena von erdenschwerer Körperlichkeit und in warmbraunen prächtigen Mantel gehüllt, ihr volles, etwas ausdrucksloses Gesicht der Erde zuneigend. Dort feiner aufstrebender Linienfluß, zarte Tönung, innere Erhebung, die auch in der verklärenden Macht der Lufttöne zum Ausdruck kommen will, hier weiche Fülle, lebhaft bewegte, aber weiche Silhouette, schwellende, venezianische sinnliche Farbenpracht. Trotzdem sind auch bei der Katharina die Formen nicht aufgelöst oder abstrahiert, und es verbindet uns der Fernblick in die von warmem Sonnenlicht durchglühte Landschaft doch wieder mit der Wirklichkeit. Denken wir an Raffaels Sixtina, die sicher unter dem Einfluß dieses Bildes entstanden ist, an die mysteriöse Umhüllung und die Nebelschleier, welche die Gestalten der irdischen Welt entrücken, so wissen wir, was bei gleicher Innerlichkeit florentinischer Positivismus gegenüber umbrischer Stimmungsschönheit und leichter Posenhaftigkeit geben will, was Realwerte gegenüber schon auftauchenden, dekorativen Werten bedeuten. Übrigens verspüren wir auch in der lichtdurchglühten Landschaft und der warmen Lebensfülle seiner in Helldunkel sich abstimmenden Farben das Nachwirken Venedigs. Leider harmoniert mit diesen fein empfundenen, schwebenden Gestalten und ihrem schönen Linearrhyth-



Digitized by Google

mus wie reichem Farbenspiel nicht die von M. Albertinelli vollendete sitzende Figur Gottvaters.

Mit dem Abklingen der venezianischen Eindrücke gewinnt wieder die dramatische Kraft Leonardos die Oberhand. So opfert der Frate jene feine, gerade seinem weich-religiösen Wesen verwandte Stimmung, in der sein eignes stilles Daseinsgefühl so harmonisch zur Aussprache kam. Wir möchten das fast bedauern, denn so interessant und vielfältig auch die weiteren Arbeiten sein mögen, es haftet ihnen doch etwas Absichtliches in dem konstruierten Aufbau an, weil seine Kraft oder vielmehr die eigene Leidenschaftlichkeit nicht zur Durchdringung solcher vielfiguriger Kompositionen ausreichte. Eine Madonna zwischen sechs Heiligen, eine Vermählung der Katharina im Louvre und das gleiche Motiv noch vielfältiger im Pitti, Florenz (von 1512; Abb. 55) seien genannt. Wir sehen Darstellungsfülle und Vorstellungskraft andauernd wachsen. Auf letztgenanntem, leider stark nachgedunkeltem Bilde gehen sichtlich die Dramatik und Realität der innerlich sehr erregten, von intensiven Bewegungen wie Gegenbewegungen belebten Gruppe, die sich in aufsteigender Pyramidenform zu raumfüllender schwerer Masse erhebt, auch in der energischen Akzentuierung der Eckpfeiler der Komposition auf Leonardos Epiphanie zurück. Unterstützt wird die wuchtige Raumvorstellung, das mächtige dreidimensionale Volumen der Figurenmasse durch die gewaltige, von Bellini übernommene Hintergrundnische und deren tiefen, raumfüllenden Helldunkelton. Ein Vergleich würde zeigen, wie sehr der Zusammenschluß der bei dem Quattrocentisten noch einzeln gesehenen Bildteile zu einer plastisch organischen Gruppe im Sinne des Cinquecento zugenommen hat. Wenn noch bei Bellini (Abb. 76) die Figuren für sich dastehen und die Architekturnische als architektonisches Schaustück ins Freie hingestellt ist, so schließt bei dem Florentiner die Nische einen Raumkörper monumental ab. Er wird zum lebendigen Organismus, nicht nur durch die kreisenden Linien der Nische, die wie ein Ausschwingen der lebendigen Bewegungen in der dramatischen Komposition erscheinen, sondern es breitet sich in diesem Innenraum auch ein kräftiges, raumbildendes Helldunkel. Um den Zusammenschluß vollkommen zu machen, bezeichnet der über dem Ganzen schwebende Baldachin nochmals die räumliche Kreislinie, in der die Komposition sich in die Tiefe und um die feste Mittelachse der Madonna bewegt. Auch hier imponiert die klare Plastik der Erscheinungen, die bis ins kleinste eindringend uns in den vielfältigen Variationen des Bewegungsmotives und in dem reichen Faltenwurf eine heute fremde, formale Schönheit darreicht und in der großen organischen Architektonik des Aufbaues ihr letztes Genügen findet. Jedenfalls aber ist es ein echtes Werk des Cinquecento, bis ins kleinste überlegt, aber auch bis ins Innerste erlebt. Die überreiche Fülle

Digitized by Google

schöner Zeichnungen zu diesen Bildern bezeugt die unendliche Sorgsamkeit und freie Schöpferlust des Meisters, vor allem aber die unbedingte, freie Beherrschung dessen, war wir lebendige Form heißen möchten.

Eine nur in der Untermalung fertige Anna-Selbdritt, umgeben von zehn teils stehenden, teils knieenden Heiligen in Florenz, Uffizien, von 1513 bringt eine Beruhigung und Monumentalisierung zugleich. In den Motiven, nicht allzu erfindungsreich, liegt doch der Wohllaut großen architektonischen Aufbaues und beherrschender Verhältnisse über dem Ganzen. Bedeutungsvoll ist auch eine groß angelegte Himmelfahrt der Maria in Besançon, Kathedrale, nicht allein wegen schöner Einzelheiten, wie der an Bellini erinnernde Akt eines Sebastian, sondern auch wegen des Motives der auf Wolken thronenden, emporschwebenden Maria. Es herrscht hier gegenüber Raffaels Foligno-Madonna und ihrer weichen, doch schon abstrakten Schönheit feste, plastische Realität. Und wenn Rubens ein Vorbild für seine himmelfahrenden Marien nötig hatte, so hat er sie gewiß in diesem Bild des Frate, das er wohl gekannt hat, eher als bei Raffael gefunden.

1514 geht Fra Bartolommeo aus dem damals vereinsamten Florenz nach der neuen Kunstmetropole Rom. Raffael und Michelangelo wirken gemeinsam auf ihn. Es kommt etwas von gesuchter Dramatik in seine Kompositionen. Seine Mater misericordiae in Lucca ist von Raffaels Fresko Heliodors beeinflußt. Sein Salvator mundi im Pitti (Abb. 56) erscheint wie ein Kompromiß zwischen den beiden großen, römischen Meistern. In den lebhaft gestikulierenden Evangelisten und deren wuchtiger Plastik lebt Michelangelos herbe Größe, während in der weichen Gestalt des Christus mit der wundervoll eindringlichen Geste des Segnens Raffaels milde Schönheit widerzutönen scheint. Auch hier herrscht in dem mächtigen, pyramidalen Aufbau klare, statuarische Festigkeit der Gruppe. Das Interesse am malerischen Helldunkel ist geschwunden, die Architektur des Hintergrundes wird im Geiste Michelangelos zur linearen Folie, vor deren feiner Dünnlinigkeit die plastische Kraft der Formen und die Intensität der kontrastlichen Bewegungen stark heraustreten. Das bedeutet gegenüber der bisherigen Verwendung der Raumarchitektur zu einer malerischen Verschmelzung der Figuren im Helldunkel der Nische und bei dunkler Untermalung einen prinzipiellen Wechsel zu Michelangelos plastischer Formenklarheit. Selbst auf das bei ihm früher so beliebte Emporheben der Christusgestalt in die Wolken, wozu ihm die Sixtina Raffaels als weiteres Vorbild vor Augen stand, verzichtet der Meister zugunsten eines konstrastlichen Formen- und Linienspieles, wie es die sixtinische Decke und die Medicikapelle Michelangelos bringt. Auch an Dürer denken wir.

Verschiedener, schöner Madonnendarstellungen und heiliger Familien wäre zu gedenken; das Zusammenfügen der Gestalten zu einer plastischen



Digitized by Google

Gruppe ist das Ziel. Dasselbe zeigt auch die fast reliefmäßig erfaßte Pietà in Florenz, Pitti (Abb. 57), die in ihrer stillen Schönheit und dem feinen Zusammenklang der Linien und der die edle Erscheinung des wie im Schlummer daliegenden Christus umrahmenden Gestalten Bartolommeos Seelenreinheit und feines Schönheitsgefühl offenbart. Das ist der starke Hochreliefstil des Cinquecento bei großer Kraft der Zeichnung. Eigenartig kontrastlich dazu wirkt die Darbringung im Tempel in Wien mit ihrer fast barocken Farbenpracht in dem roten Gewand des hohen Priesters vor dunklem Grund. Hier hat die Forschung noch nicht tief genug hineingeleuchtet in das Wesen des eigenartig lebhaften Kolorismus der Zeit. Dies starke Lokalkolorit und die Prunkhaftigkeit kamen gewiß aus Venedig. So sehen wir den Meister, der aus den Anfängen einer stillen, stimmungsschönen, venezianischen Weise zu Leonardos dramatischer und zugleich malerischer Gestaltung übergegangen war, bis er in den Bann von Michelangelos gewaltiger Formenergie hineingezogen wurde, um sich zuletzt erneut koloristischen Werten zuzuwenden.

Groß ist die Schule des Frate in Florenz; voransteht sein Jugendfreund Mariotto Albertinelli (1474—1513), mit dem zusammen er bei Rosselli lernte und den er öfters zur Werkstattgemeinschaft herangezogen hat, so 1500 bei der Fertigstellung des Jüngsten Gerichtes oder 1508 bei dem Heiligenbild in Lucca. Eine würdevoll gehaltene Visitation in den Uffizien, Florenz (1503), atmet den Geist stiller Größe Fra Bartolommeos; nur ist sie wesentlich trockener. Lebendig bewegt ist eine Verkündigung in der Akademie, (Florenz 1510), die wie eine interessante, cinquecentistische Umbildung von Donatellos Verkündigung in S. Croce, Florenz, wirkt. Eine große Schar anderer Schüler, Fra Paolino (1490—1547), Giov. Antonio Sogtiani (1492—1544), schöpfen aus dem vom Meister hinterlassenen reichen Material an Bildentwürfen, Skizzen, Studien u. a. Bei ihnen macht sich der Einfluß des Meisters geltend, der in der Entfaltung glänzender Farbentechnik den Höhepunkt in der florentinischen Renaissance bedeutet.

Es ist Andrea del Sarto (1486—1531). Wir müssen bei ihm unsere Sentimente vollkommen umstellen. Dort der Frate mit seiner milden Religiosität und ernsten Wahrhaftigkeit, hier eine etwas leichtfertige Künstlernatur, lebensfreudig, sich überreich auslassend in künstlerischen Einfällen; dort die klare Zeichnung, der sichere Aufbau, das sorgsame Abwägen formaler Motive gegeneinander und das klassische Gleichmaß der Formen und Linien, hier aber lockere, malerische Weise, Auflösung und weiche Zusammenstimmung in Licht und Farbe suchend. Es stellt sich schon eine Überbewertung der ästhetischen und optischen Wirkungen ein. Das Kunstwerk ist nicht mehr Resultat geistigen Nachdenkens, d. h. Geistestat und edelste Ideenverkörperung, es wird schon zum technischen

Digitized by Google

Kunststück, zum optischen Phänomen. Das ist schon die nahende Dekadenz. Aber geistvoll und schön, farbenprächtig und malerisch reich kann dieser Andrea sein. In ihm wird die gewaltige Überfülle der Zeit an künstlerischem Können, die berauschende Leichtigkeit der Aussprache offenbar, der gegenüber unsere Zeit wie eine Epoche der Unfähigkeit, in Bildern und Formen zu reden, erscheinen muß.

In Andrea haben wir sicher den größten Koloristen, der je in Florenz geboren wurde, vor uns. Er war der Schüler Piero di Cosimos, von dem er die Farbfreudigkeit als Erbe des Niederländers übernahm. Schon die frühen Fresken in der Vorhalle der Annunziata (seit 1510) mit der Legende des Filippo Benizzi entwickeln heitere Farbigkeit und weiche Entfaltung des landschaftlichen Raumbildes, besonders schön auf der Bestrafung der Spieler. Locker und leicht wie der Aufbau der Szenerie sind auch die übrigen Fresken. Das Vorhandensein einer offenen Raumrealität fällt bei einem Vergleich der Heilszene an der Bahre des Heiligen gegenüber Giottos feinliniger Flächigkeit in S. Croce (Abb. Bd. I) oder Ghirlandajos nüchterner Körperlichkeit in S. Trinità auf. Leonardos Typen finden sich; aber es ist bezeichnend, daß Andrea auf dem Zug der Könige, ganz im Gegensatz zu seiner monumentalen Dramatik, an der freien Weiträumigkeit, in der sich der Zug bewegt, seine Freude hat. Übrigens hat kein Florentiner ebenso Dürers Stiche und Holzschnitte studiert; selbst Schongauer, d. h. sein Christus als Gärtner spiegelt in einer frühen Verkündigung zu Florenz, Uffizien, wieder. Ist Andrea hier noch befangen, so erscheint er auf der Verkündigung zu Florenz, Pitti, von 1513 schon in der weichen Sinnlichkeit, die ihn besonders auszeichnet. Leonardesker Liebreiz im holden Lächeln der jugendlichen Engelsgestalten eint sich mit außerordentlicher Weichheit in Linienführung wie Formgebung und reicher Farbigkeit. Im Vergleich mit Albertinellis Verkündigung in Florenz, Akademie, die sicherlich das Vorbild abgegeben hat, ist die Sprengung des Reliefschemas bedeutsam. Die strenge Architektur des Grundes ist durchbrochen, die Bogenlinie des in die landschaftliche Tiefe geschobenen Baues muß die geschmeidige Bewegung im Verkündungsengel zur Maria hinüberleiten; die beiden anderen Engel fügen sich in die Tiefe ein, wo der zarte Duft alle Härten des Linie und Form auflösenden Lichtes weiche Farbigkeit über alles breitet.

Dürer war es, der ihn lehrte, das strenge Reliefschema der Frührenaissance zu lösen. So weist seine berühmte Wochenstube in der Vorhalle der Annunziata von 1514 (Abb. 59) vorzüglich auf Dürers gleiche Darstellung aus dem Marienleben (Abb. 148). Das, was uns cinquecentistisch anmutet, die behagliche Breite, die wuchtige Größe des rundbogigen Rahmens und die weiche Tiefenentfaltung stammen von dem deutschen Vorbild. Aus Ghirlandajos Reliefstil (Abb. Bd. I) mit seiner kleinlichen

Digitized by Google

Aufmusterung im kleinen Beiwerk ist eine große Raumeinheit geworden, wo sich in dem von warmem Helldunkel gefüllten Zimmer hoheitsvolle Gestalten von plastischer Fülle, von cinquecentistischer Körperlichkeit und Würde, in breitgeworfene, farbenstrotzende Gewänder gehüllt, gemessen bewegen. Auch die Gewandmotive, Typen, das Zimmerarrangement, selbst der Engel oben stammen von Dürer. Aber wie viel geschickter versteht der Florentiner das bunte Vielerlei miteinander zu verbinden und, alles Kleine ausschaltend, machtvoll zu gestalten! Er bringt in das Ganze einen gewaltigen Schwung durch kreisförmige Bewegung, die links hinten in der Tür ansetzt, nach vorn drängt, dort von den schreitenden Gestalten aufgenommen und weitergegeben wird, vorn umbiegt, nach rechts und weiter in die Tiefe gehend verschwindet. Es ist eine radiante Schwingung, die hier ähnlich wie auf Fra Bartolommeos großem Madonnenbilde in der Kreislinie des Baldachins weiter angegeben ist.

Die Entwicklung von Andreas Stil läßt sich im übrigen vorzüglich in einer Folge von Fresken, die er in Chiaroscuro, d. h. in Schwarz-Weiß, im Scalzo zu Florenz von 1511 bis 1526 ausführte, erkennen. Dargestellt ist das Leben Johannes des Täufers. Andrea begann mit der Taufe des Christus (1511), die, noch befangen in der Art Piero di Cosimos, nur weichlicher ist; die Justitia hat statuarische, von Sansovino beeinflußte Haltung; die Predigt (1514) zeigt verschiedene Motive aus Dürers Kupferstichen; die Taufe des Volkes (1515) läßt deutlich den Einfluß von Michelangelos Karton der badenden Soldaten erkennen; die Gefangennahme des Johannes (1516) führt ihn auf die Höhe flüssiger Linienführung und feiner Abwägung der Gruppen gegeneinander; Dürersche Motive (Rückenfigur, vgl. Kupferstich Petrus und Johannes Kranke heilend, Bd. 18) spielen hinein. 1518 geht Andrea nach Paris, 1519 kehrt er auf Drängen seiner jungen Frau Lucrezia zurück. Sein Kunstempfinden ist besonders koloristisch-malerisch angeregt, und so zeigen die nächsten Fresken mit dem Tanz der Salome, der Enthauptung und der Überreichung des Hauptes, wie die Caritas, Fides und Spes (1521—1523) eine Entwicklung zu malerischer Breite. Das Licht wird ein wirksamer Faktor in der Raumkomposition. Die Verkündigung an Zacharias (1523) ist in der freien Raumbildung, der Überfülle des Lichtes das Gelungenste. Dann geht er unter Michelangelos Einfluß zur Monumentalisierung der Formen über. Die Visitation (1524) und besonders die Geburt des Johannes von 1526 (Abb. 60) sind Äußerungen dieser letzten Monumentalität. Im Vergleich mit der frühen Wochenstube und ihrer breit malerischen Raumgestaltung ist auch hier wie damals überall in Florenz und Rom das Anwachsen der formalen Körperlichkeit im Geiste Michelangelos festzustellen. Es zeigt sich eine bewußte Vereinfachung zugunsten weniger Gestalten, die zu wuchtiger Formgröße anwachsen. Be-

Digitized by Google

zeichnend aber ist, daß Andrea nicht wie Michelangelo mit kräftigen Schatten modellierte, schwermassige Gestalten vor hellen Grund stellt, sondern von hell überflutendem Licht weich und voll gebildete Formen vor dunklen Grund und in einen tonig gestimmten Helldunkelraum hineingerückt gibt. Darin wird wiederum der Maler offenbar, und die zusammenfassende Kraft des Lichtes, das über die Dreifigurengruppe und das Bett rechts seine weichen Massen legt, ist von überraschender Fülle und malerischer Schönheit. So setzt er das michelangeleske Problem der plastischen Formmasse in das der malerischen Lichtmasse um. Man kann gewiß diesem Werk nicht Monumentalität absprechen. Dazu überraschen alle diese Fresken, deren Einfarbigkeit den Künstler zur stärkeren Entfaltung des Lichtphänomens reizte, neben jener überzeugenden, sinnlichen Realität ganz im Geiste der Renaissance durch leichte Erfindung und lebendige Vorstellungskraft.

In diesen einfarbigen Fresken hat aber Andrea nicht ganz seine eigene Sprache sprechen können. Andrea ist ohne Zweifel der größte Kolorist, der je in Florenz gelebt hat. Für die Entwicklung seines Kolorits sei hier eine Reihe Altarbilder genannt. Unter Leonardos Einfluß gewann er zunächst ein etwas flaues Helldunkel. Er liebt es, Farben und Gestalten in einen nebelhaften Schleier zu hüllen, aus dem die feinen Töne herauswachsen: die auch kompositionell bedeutsame Arpienmadonna der Uffizien (1517) und die für den Ausdruck, wie den sinnlichen Reiz schmelzender Farben so sehr hervorragende Disputa sind die Hauptwerke dieses prunkhaften Kolorismus in warmen Farbtönen. Beide Bilder geben, verglichen mit Fra Bartolommeos Christus im Pitti, ein vorzügliches Charakteristikum für die vielmehr sinnliche Schönheit Andreas.

1518/19 war der Künstler in Paris, und dort scheint der nordische Einfluß eine ganz bedeutende Abkühlung der Töne erwirkt zu haben. Dazu verschwindet das Helldunkel, und das Kolorit entwickelt sich zu blendender Leuchtkraft. Andrea gewinnt dabei, wie die bedeutendste Leistung dieses rein koloristischen Stiles, die Pietà in Wien (Abb. 58) zeigt, eine reich entwickelte, freilich sehr kühle Farbenskala und ein Zusammenstimmen harmonischer Farbenakkorde, wie sie bis dahin in solcher Bewußtheit kaum zu finden waren. Das bleiche Blau im Mantel der Maria stimmt mit dem blassen Ton des Karnates vom Leichnam des Christus wunderbar zusammen, während in den Engeln und am Hintergrund Rot und Grün den Gegenakkord anschlagen. Das feine Porträt eines Bildhauers in London, Nat. Gall., auf Grau und Violett gestimmt, gehört hierher. Die Caritas im Louvre ist leider sehr verdorben, aber vorzüglich frisch in den Kindern, wie überhaupt Andrea als einer der liebenswürdigsten Kindermaler zu gelten hat. In den nächsten Jahren geht er ins Prunkhafte über, wobei er leicht leer im Ausdruck wird. Ein Meisterstück koloristischer Stimmung, ganz

Digitized by Google

in Rot, ist der jugendliche Johannes im Pitti. Etwas leer pathetisch und darum gegenüber Fra Bartolommeos stiller Schönheit abfallend, ist die farbenreiche Beweinung im Pitti, Florenz, ein Meisterstück maltechnischen Könnens in glänzendem Kolorit.

Seit 1524 greift der Einfluß Michelangelos ein. Er erwirkt eine neue Festigung der plastischen Formgebung über jene leicht verschwommene koloristische Schönheit hinaus zu gewisser Monumentalität, sei es in der Fülle der Körperbildungen, sei es in der schwellenden Farbenpracht der Gewänder. Ein Madonnenbild in Madrid und die groß angelegte Madonna del sacco im Klosterhof der Annunziata, Florenz, lassen im Typus Michelangelos Einfluß erkennen. Vorzüglich letztere hat als eine der schönsten Madonnenkompositionen der Renaissance zu gelten. Tizian soll es das höchste Meisterwerk der Malerei in Florenz genannt haben. In der Tat sind hier Formenschönheit, Hoheit der Erscheinung, Würde der Haltung, ein wunderbares, durch Berechnung der Körpermassen gewonnenes Gleichgewicht der Komposition, Pracht der Farben, breiter Wurf der Gewänder und Feinheit der Lichtführung, endlich frappante malerische Darstellung in der frei und groß gegebenen Untensicht zu einem Ganzen von schwunghafter Größe geeint. In dem Abendmahl zu S. Salvi erreichte Andreas Farbenpracht ihren Höhepunkt, besonders wieder in dem reichen Wurf der farbigen Gewänder; im Ausdruck dem Leonardos nicht gleichwertig, ist es immerhin die einzige Darstellung, die sich „ihm doch entfernt nähern darf", wie Burckhardt sagt.

Von jetzt an gewinnt seine Neigung zu sorgsamer Verschmelzung der Farbtöne, um vollrunde, fein im Licht modellierte, farbige Formen zu gewinnen, die Oberhand. Er kommt zu einem äußerst feinen Helldunkel, wobei die Farben an Körperlichkeit und die Formen an Farbigkeit gewinnen. Farbe und Form, Licht und Schatten sind wunderbar in einem prachtvollen Smalto und emailartigen Glanz ineinander verschmolzen, und zart umspielt ein zitternder Lichtschimmer die Erscheinungen, die allmählich aus dem tiefen Grundton herauswachsen wollen. Werke, wie das Altarbild in Berlin von 1528, besonders aber die hl. Familie mit Elisabeth im Pitti No. 81 und eine hl. Agnes im Dom zu Pisa, beide von 1529, sind Meisterwerke der Malerei; letztere, übrigens sichtlich den Sibyllen Michelangelos nachgebildet, ist dazu noch ausgezeichnet durch eine außerordentliche Delikatesse der Farbstimmung und entzückende Zartheit des leicht violettlichen Lufttones. Später, wie auf der letzten Himmelfahrt der Maria im Pitti No. 191, geht er ins Prunkhafte, Koloristisch-Glanzvolle über. Das Opfer Abrahams in Dresden ist kalt und bleich im Ton und läßt die Entwicklung auf dekorative Effektmache hin ahnen.

Wenn man die vollkommene Gesetzlosigkeit und Zerfahrenheit, die bis

Digitized by Google

dahin in der Farbgebung geherrscht hatte, bedenkt, wird man die hervorragende Bedeutung Andreas in der Geschichte des Kolorismus zu schätzen wissen. Er hat in das weite, geistig noch gar nicht erforschte Reich der Farbe hineingegriffen und als echter Florentiner der klaren Erkenntnis der künstlerischen Gesetze, hier besonders der Farbenharmonie, zugestrebt. Er erfaßt das Verhältnis der Farben zueinander, die Komplementärfarben und macht sie den großen Kompositionsformen der italienischen Monumentalkunst dienstbar.

Nicht nur als Maler, auch als Zeichner ist Andrea sehr hoch zu schätzen. Er hat für die Entwicklung der Zeichnung in der geradezu glänzenden Entfaltung der Technik in Kreide und Rötel gewiß bahnbrechend gewirkt. In späten Zeichnungen wird er von schwellender Fülle und Weichheit. Der Kolorist, der den Schein der Oberfläche, des Stoffes sieht, ist auch da tätig.

Diese einseitig auf optische Werte eingestellte, aber reiche und bewußte Kunst Andreas, nicht die strenge, zurückhaltende Weise des Frate war es, welche Schule machte. Das florentinische Cinquecento ist von ihr abhängig. Man kann zwei Gruppen unterscheiden: die erste umfaßt die Altersgenossen Andreas, die, z. T. von Ghirlandajo und Credi, z. T. von Fra Bartolommeo und Albertinelli kommend, erst allmählich unter seinen Einfluß geraten. Die jüngere Generation, zum größten Teil seine direkten Schüler, bilden die zweite Gruppe, die, fast alle nach dem Tode des Malers von Michelangelo fortgerissen, zum Manierismus des späten Cinquecento übergehen.

Zur ersteren Gruppe gehört eine Reihe von Gesellen aus Ghirlandajos Werkstatt: Giuliano Bugiardini (1475—1554), seit seiner Zusammenarbeit mit Michelangelo in Ghirlandajos Werkstatt mit ihm befreundet. Er ist einer von denen, die der große Florentiner wieder heimschickte, weil sie bei der Ausmalung der sixtinischen Decke zu langsam waren. Nüchterne Formgebung und glatte Malweise offenbaren nur geringes Talent. An Michelangelo erinnert die Madonna in den Uffizien und ebenso das Martyrium der hl. Katharina in S. Maria Novella, die nach einer Zeichnung des Meisters ausgeführt wurde. Begabter ist Ridolfo Ghirlandajo, der Sohn Domenicos (1483—1561), bei dem Albertinellis Einfluß in der etwas zähen, dunklen Farbe erkenntlich wird. Zwei Bilder aus der Zenobiuslegende in den Uffizien, Florenz, und eine Reihe, z. T. Leonardo zugeschriebener Porträts, so das eines Goldschmiedes im Louvre und ein Frauenporträt im Pitti, Florenz, seien genannt. Ein anderer Ghirlandajo-Schüler und Freund Michelangelos, Francesco Granacci, gerät später ganz unter Andrea del Sartos Einfluß, der in einem unter Piero di Cosimos Einfluß aufgewachsenen Meister noch lebhafter wird, in Franciabigio (1482—1525). Dieser hat öfters mit Andrea zusammen gearbeitet. So malte er im Vorhof der Annunziata 1513 eine Vermählung der Maria, sein bestes Stück, das er selbst, aus Ärger

Digitized by Google

darüber, daß es zu früh enthüllt wurde, mit einem Hammerschlag verstümmelte. Im Scalzo führte er die Arbeiten Andreas weiter, als dieser nach Paris ging, und in Poggio a Cajana malte er gemeinsam mit ihm große Wandfresken. Es fehlt ihm Andreas malerische Phantasie; er wirkt trockener, ist schärfer in der Zeichnung und z. T. auch bewegter im Figürlichen. Besser kommt seine Begabung im Tafelbild zum Ausdruck. Zahlreiche Madonnen, die z. T. früher unter Raffaels Namen gingen, wie die Madonna del Pozzo in den Uffizien, andere in Rom, Gal. Borghese, Bologna, Wien, Belvedere u. Gal. Lichtenstein, sind schlicht und klar in Formgebung wie Zeichnung. Er hat als Porträtist eine Reihe Halbfigurenporträts geschaffen, über denen ein Hauch sinnender Melancholie liegt, so das schöne Porträt eines Jünglings mit dem Handschuh im Pitti, Florenz (Abb. 61); andere Stücke in Wien, Gal. Lichtenstein, Berlin, London, Nat. Gall., die sich sämtlich durch scharfen Schnitt der Silhouette und zurückhaltendes Sentiment auszeichnen. Endlich ist eine Reihe kleinfigürlicher Darstellungen, Cassoni(Truhen)-Bilder zu nennen, so der Uriasbrief mit einem hübschen Frauenbad in Dresden u. a. Ebenfalls durch solche Cassoni bekannt ist der Umbrer Francesco Ubertini gen. Bacchiacca (1490—1557), dessen Figuren durch ihr kreidebleiches Karnat, das er wohl aus Andreas mittlerer Zeit hat, und flaue Formgebung auffallen.

Aus der Gruppe der Jungflorentiner, die später unter Michelangelos gewalttätigen Einfluß gerieten, ist vor allem der sehr begabte und geistesverwandte Jacopo Carucci, gen. da Pontormo (1494—1557), ein Schüler Andrea del Sartos, zu nennen. Seine grüblerisch-zerfahrene Natur wird durch Michelangelos Größe und Gewaltsamkeit außer Fassung gebracht. Es geht immer ein bedeutender Zug durchs Ganze, wie die Madonna in München zeigt, die unter dem Bann von Michelangelos Doni-Madonna steht. Auf seinen Frühwerken entwickelt er viel koloristisches Talent; das Bedeutendste ist sein Fresko der Heimsuchung im Klosterhof der Annunziata von 1516. Großes, dramatisches Leben und cinquecentistischer Geist vereinen sich zu wirkungsvoller Komposition. Die Zeichnung ist etwas hart, die Bewegungen sind affektiert, die Malweise von schwungvoller Mache. Andere Bilder, wie die Porträts der beiden Cosimo de' Medici in den Uffizien, zeigen den effektvollen Koloristen, freilich ohne Andreas Helldunkel und tiefe Leuchtkraft. Besonders in den späteren Werken geht er zu einer manieristischen Auffassung über, die in der geschraubten Komposition etwas Unleidliches hat (Sa. Felicità, Florenz, erste Kapelle rechts: Kreuzabnahme; Pal. Pitti: vierzig Märtyrer, Anbetung der Könige; Akademie: frühe Beweinung und Gastmahl in Emmaus von 1528, endlich eine Madonna zwischen vier Heiligen im Louvre, Paris). Sehr bedeutend ist er in seinen Zeichnungen, wo er eine vorzügliche Kenntnis des Nackten und Sinn für

Digitized by Google

bewegte Formen zeigt. Mehr in Andreas lockerer, farbenglühender Art ist Rosso de' Rossi († 1541), dessen Bilder an den Neigungen zu roten Farben, besonders in den Haaren erkenntlich sind. Eine Madonna zwischen Heiligen im Pitti etwa häuft farbige Lichtmassen schon in deutlicher Verwilderung. Seine Himmelfahrt, als letztes der Annunziatafresken, zeigt dann vollkommene Entartung. Eine Beweinung im Louvre, Paris, ist von großem maltechnischem Geschick im breiten Pinselstrich.

Auch der Schüler Pontormos, Angelo Bronzino (1502—1572), ergab sich wenigstens in seinen größeren Kompositionen dem Einfluß Michelangelos. Er wird überladen in der Komposition, exaltiert in dem Vordrängen des Nackten und der manieristischen Bewegung. Viel besser weiß er sich in seinen Porträts zu mäßigen. Trotz einer gewissen Härte der Malweise und Kälte des Ausdrucks haben seine Porträts doch als das Beste, was damals in Florenz im Porträt geleistet wurde, zu gelten. Von Andrea del Sarto hat er einen gewissen Sinn für geschickte Farbenverteilung und kühle Tonstimmungen bei einer festen smaltoartigen Fleischbehandlung. Ein feiner Luftschimmer gibt seinen glatt gemalten Bildern oft einen eigenartigen Reiz. Bronzino war der auserwählte Hofmaler am Hofe der Medici. Unter seinen trefflichen Porträts seien genannt: in Florenz, Uffizien (Marchese Panciatichi und Frau; Jüngling mit Brief; Herzogin Eleonora Toledo, Gemahlin Cosimos I. von Toskana mit ihrem Sohn; ein junger Bildhauer); im Pitti (Ingenieur; Guidobaldo II.); in Rom, Gal. Doria (Gianettino Doria; Al. Doria); endlich in Berlin ein frühes, vorzügliches Porträt des Ugolino Martelli (Abb. 62). Das Format ist zumeist Kniestück oder Brustbild; gelegentlich, offenbar unter Einfluß Tizians, findet sich auch das Ganzfigurenbild (zwei Porträts in London, Nat. Gall.).

Von den übrigen Nachahmern Michelangelos, die z. T. mit Recht den Namen Manieristen verdienen, seien noch genannt: Daniele da Volterra (Kreuzabnahme, Volterra; Kindermord, Uffizien); Giorgio Vasari (1512 bis 1574), der bekannte Verfasser der Lebensbeschreibungen der berühmten Maler, Bildhauer und Architekten; Francesco Salviati, die Gebrüder Zuccheri, Alessandro Allori u. a. Das Jüngste Gericht Michelangelos steckt ihnen im Kopfe: Akte, nackte Gestalten wollen sie in starker Erregung geben und werden geschraubt, gedreht, in der Mache den Meister noch an Übertreibung übertrumpfend. Erst der Umbrer Federico Baroccio brachte mit Correggios grautoniger Malweise wieder malerisches Leben nach Florenz.

Digitized by Google

# 8. Formalismus und Klassizismus in der Hochrenaissanceplastik.

Es ist ein eigenartig herbes Geschick um eine Kunst, die, ihre Gipfelhöhe erreichend, sofort wieder herabsteigen muß. So ist es der Plastik im Cinquecento gegangen. Nach Michelangelos gewaltiger, wenn nicht gewaltsamer Lösung des Formproblemes trat eine erschreckende Dürre ein. Zur Erklärung des plötzlichen Stillstandes, wenn nicht Verfalles genügt nicht die oft nach genialem Aufschwung eintretende Ermattung der Schaffenskräfte. Gewiß wird gerade hier offenbar, daß die Zeit über das plastische Problem hinaus der malerischen Bildgestaltung zudrängte. Die statuarischen Aufgaben traten sichtlich zurück, und man ging mit steigender Energie an das Problem der Malerei, die mit Aufträgen überhäuft war, heran. Der Drang der Zeit vom Detallierten und Besonderen zum Allgemeinen, vom plastischen Objekt zu dem weitblickenden, die Welt als Vorstellung und optisches Ereignis erfassenden malerischen Subjekt leistete dieser Abwendung von der Plastik gewaltigen Aufschub. Wir müssen auch den Wandel vom schlichten, kleinen Bürgertum zu prunkhafter Fürstenherrschaft, von Florenz zu Rom, von Naturwahrheit und Einfachheit zum schönen, farbigen Schein heranziehen. Wir teilen die Entwicklung am besten in drei Gruppen, den drei Generationen des Jahrhunderts entsprechend. Die Künstler der ersten Gruppe stehen noch im Quattrocento und wachsen unter verschiedenen Bedingungen aus dem lokalen Individualismus empor. Die zweite Generation ist im Cinquecento geboren und kennt schon die großen Schönheitsgesetze klassischer Auffassung. Michelangelos Einfluß tritt hinzu, und seine Kunst wird in der dritten Generation, die darum zwar monumentalen Geist in sich trägt, aber zu einem gespreizten Manierismus übergeht, verarbeitet. Die fortschreitende Umbildung ins Optisch-Dekorative ist erst im Barock zur Entfaltung gekommen.

Die künstlerischen Neubildungen betreffend ist nur festzustellen, daß die Plastik das Begonnene weiterbildet, aber nicht im Sinne einer Fortentwicklung in statuarische Kraft und Festigkeit, sondern vielmehr im Geiste der Auflösung und Auflockerung. Eine deutliche Verfeinerung der optischen Sentimente reizt die Künstler vielmehr zu zarter Oberflächenbehandlung und realistischen Stoffwirkungen durch Politur des Marmors, wobei deutlich der Sinn für das eigentlich Statuarische verlorengeht. Der Begriff des Effektes wird immer deutlicher, die Berechnung auf die Augenwirkung drängt auf äußerliche Mache. Übertrumpfen im Raffinement bringt die Künstler dazu, alle Motive zu steigern, und das in der klassischen Hochrenaissance gewonnene, ideale Gleichgewicht von Masse und Bewegung,

Digitized by Google

Materie und Leben leicht hinzugeben. So kommt man dazu, Motiv der Figur in Bewegung (Sansovino) und das der von Unruhe und im Kampf bewegten Gruppe zu entfalten (Giambologna). Daneben aber steht dann die klassizistische Richtung, die, auf die Antike zurückgreifend, ziemlich nüchterne, antikisierende Formbildungen bringt (Sansovino). So ist es eine Kunst ohne großes Ziel. Dieser Klassizismus der Hoch- und Spätrenaissance dokumentiert vielleicht am besten, daß der wahre Sinn der Renaissance nicht eine rinascita dell'arte antica, sondern eine Wiedergeburt der Natur in der Kunst, d. h. eines lebendigen Naturgefühles war, mag auch der Spätrenaissancemeister Vasari in dem zeitgemäßen Ehrgeiz der Epigonen den Ahnenstolz auf die Antikenwiedergeburt gesetzt haben.

Wir beginnen mit Florenz, das für die erste Hälfte des Jahrhunderts noch die Führung hat. Es ist, als ob mit dem Scheiden der beiden größten Meister der Kunst, mit Leonardos Abreise nach Mailand und der Michelangelos nach Rom die beherrschende Kraft des Geistes von Florenz gegangen wäre. Das einzige plastische Werk, an dem Leonardos direkter Einfluß deutlich erkennbar ist, die Predigt des Johannes am Baptisterium zu Florenz von Giovanni Francesco Rustici (1474—1554), dokumentiert noch kraftvolle Formbildung in den Gestalten. Aus dem Atelier Leonardos ging er bei Giovanni della Robbia (1469—1529) in Schule, der, die farbige Glasur der Robbias weiterführend, bei leichter Belebung mit realistischem Geist der Vermittler zu einer mehr klassischen Auffassung werden sollte. In seiner Werkstatt ist der Meister emporgewachsen, den man gemeinhin als den eigentlichen Führer zum Cinquecentostil hinzustellen pflegt: Andrea Sansovino (1460—1529), ein Künstler von weicher, aber etwas charakterloser Schönheit. Ob er für die weiche Kraftlosigkeit der Formensprache, für den Mangel an schöpferischer Energie wirklich allein verantwortlich gemacht werden darf, muß bezweifelt werden. Wir können ihn nur mehr als den Sohn seiner Zeit bezeichnen, durchaus beherrscht von der matten Schönheitlichkeit des Zeitgeistes. In seinem frühen Stil, dessen Hauptleistungen die schöne, leonardeske Taufe des Christus über dem Hauptportal des Baptisteriums zu Florenz (1502) und die beiden Prälatengräber des Girolamo Basso von 1505 und Ascanio Sforza von 1507 (Abb. 63) in S. Maria del Popolo zu Rom sind, wird die Freifigur sichtlich unterdrückt. Die Gestalten werden, ganz im Sinne des späteren Quattrocento, etwa der Rosselino und Mino, der Dekoration, die zudem in der mageren Zierlichkeit auch noch quattrocentistischen Geist verrät, untergeordnet. Ein der Antike abgesehener Schönheitssinn, der naturalistische Individualisierung meidet, kündet den neuen Geist des Cinquecento. Sansovino, dessen Neigungen auf eine dekorative Architektur gerichtet waren, ist später unter Bramantes Einfluß Klassizist geworden. Bei dieser Subordination unter die Architektur

Digitized by Google

verliert die Freifigur Haltung und Lebensberechtigung; aber auch das Relief vermochte sich nicht weiterzubilden, wie seine Arbeiten an der Santa Casa im Dom zu Loreto erkennen lassen. Bei allem Schönheitssinn stößt überall das Fehlen jeder Originalität ab. Seine Anna-Selbdritt-Gruppe in S. Agostino zu Rom (1512) weist auf Leonardo, seine Figuren im Dom zu Genua (1503) klingen an Civitale, die etwas geschraubte, aber schon von Hochrenaissancegeist durchdrungene, sitzende Figur des Jeremias in Loreto zeigt noch mehr bodenwüchsige Kraft.

Von den Zeitgenossen ist Benedetto Rovezzano (1476—1556) ihm in der kräftigeren Behandlung des Ornamentes entschieden überlegen; Andrea Ferucci (1465—1526) ist tüchtig in der Porträtbüste. Beide zeigen in der Freifigur die gleiche Unfähigkeit, große Formen mit Leben zu durchdringen. Der einzige Meister der Zeit, der sich in der Freifigur zu großer Gestaltung durchringt, ist Baccio da Montelupo (1496—1535). Sein Johannes an Orsanmichele (1515) ist, trotz einer gewissen Leere in der Pose, bedeutend. Francesco da Sangallo (1448—1576) entwickelt gelegentlich einen fast derben, aber in der Zeit dieser Schwächlinge erfrischenden Naturalismus in Grabdenkmalsgestalten.

Interessanter als diese Meister des Überganges, die noch zwischen Quattrocento und Cinquecento schwanken, ist die zweite Gruppe der reinen Cinquecentisten. Voransteht die unbedingt hervorragendste Künstlerpersönlichkeit Jacopo Sansovino (1486—1570). Trotzdem er später der Hauptvertreter der venezianischen Schule wurde, müssen wir ihn bei den Florentinern behandeln, da er die Grundlagen zur Entfaltung seines späteren prunkhaft-malerischen Stiles doch aus Florenz mitbrachte. Seine Apostelstatue im Dom zu Florenz, Jakobus der Ältere von 1513, kündet uns eine neue Zeit in der plastischen Gestaltung menschlicher Formen. Es ist kein Zweifel, daß der Einfluß seines Freundes, des Andrea del Sarto, diese Wendung gebracht hat. Von diesem genialen Koloristen übernimmt der Bildhauer ein starkes koloristisches Empfinden. Nicht die Haltung der Figur, ihre statuarische Erscheinung interessiert; sie zeigt eine leere, unter Michelangelos Einfluß geschraubte Pose. Um so bedeutender ist die koloristische Behandlung der Oberfläche. Den zeichnerisch dünnen Falten des feinen Untergewandes stellt er die weiche, rundliche Fülle des bauschigen Wollmantels und die leuchtende Pracht des warmen Fleisches entgegen. Das sind ins Plastische umgesetzte Farbenreize, wo durch verschiedenartige Behandlung der Oberfläche, durch Politur usw. das Spiel des Lichtes lebendig wird und koloristische Effekte herausgebracht werden. Sein Bacchus im Bargello zu Florenz ist sehr interessant wegen des Motives, das als Steigerung der schwankenden Gestalt Michelangelos die Figur in Bewegung, im stürmenden Vorwärts bringt. Es ist prinzipiell die

Digitized by Google

Frage, ob sich dies überhaupt statuarisch gestalten läßt. Die Antike würde es verneinen. Der Künstler der fortgeschrittenen Renaissance meistert das Motiv bei erhöhter Distanzberechnung in dem lebhaften Schwung der aufsteigenden Bewegungslinie und in der weich verschwommenen Fleischbehandlung. Das zarte Schillern des Lichtes auf der Haut wirkt zusammen mit dem dünnen Linienspiel wie durchsichtige Leichtigkeit und feine Beweglichkeit. Auch das bedeutet einen Fortschritt ins Malerische, eine Befreiung von Formenfestigkeit und Schwere. Die Werke seiner zweiten, venezianischen Epoche (1527—1570) bringen den Klassizismus, der ohne die dortige Umgebung und ohne die starke Rückwirkung der heiteren Daseinsfreudigkeit im Glanz venezianischen Lebens undenkbar wäre. Das Grabmal des Dogen Vernier († 1556) in S. Salvatore zu Venedig zeigt schon in der großzügigen Hochrenaissancearchitektur gegenüber den Werken des Andrea Sansovino und dessen zierlicher Ornamentik die bewußte Absicht auf klassische Gesamtwirkungen. Die immer bewunderte Gestalt der Hoffnung gewinnt mehr durch große Pose als durch feine Verarbeitung. Ähnliches ist von den bronzenen Gestalten am Unterbau des Campanile in Venedig zu sagen; die Madonna (Abb. 65) fällt durch ihre frische Lebendigkeit wie die weiche Formenschönheit auf. Bei den verschiedenen Madonnenreliefs in Berlin u. a. läßt sich im Vergleich zu Donatellos Madonnen der klassische Geist der Zeit bei einer etwas leeren Schönheit feststellen. Die Porträtgestalt des Arztes Rangone am Portal von S. Giuliano in Venedig steht den großartigsten Porträts eines Tizian oder Tintoretto würdig zur Seite.

Die übrigen Meister dieser zweiten Generation in Florenz bekunden schon den Einfluß Michelangelos. Am meisten persönliche Eigenart zeigt der in seiner Bedeutung nicht genügend geschätzte Tribolo (1485—1550). Seine Apostelgestalt im Dom zu Florenz, Jacobus, ist an statuarischer Haltung und Wucht der Formengebung unbedingt die bedeutendste der Folge. Seine Reliefs am rechten Portal von S. Petronio in Bologna zeigen neben lebhafter Bewegung kräftige Formbildung. Die Himmelfahrt im Innern entwickelt eine gewaltige, leicht manieristische Schwunghaftigkeit. An einigen Brunnen in Zusammenarbeit mit Montorsoli in Villa Reale di Castello bei Florenz oder mit Giambologna in Villa Petraja gibt er, bei noch strengen Renaissanceformen, eine reiche Entfaltung figürlichen Schmuckes. Auch der schon genannte Montorsoli (1507—63) erscheint als tüchtiger Meister figürlicher Plastik in Genua, an dem großen Brunnen in Messina u. a. Bedenklicher steht es mit Baccio Bandinelli (1493—1560), dem ehrgeizigen Streber, der Michelangelo zu übertrumpfen suchte, aber doch nur in jämmerlichen Manierismus verfiel. Sein Bestes ist das Relief am Sockel des Denkmals Giovanni de Medicis vor S. Lorenzo. Tüchtig sind

Digitized by Google

die Reliefgestalten an den Schranken unter der Kuppel des Domes von Florenz. Hier arbeitete auch sein Schüler Giovanni dell'Opera († 1599), der die Gestalt der trauernden Architektur am Grabe Michelangelos schuf.

Eine andere Gruppe von Künstlern, der jungverstorbene Pierino da Vinci, Vincenzo Danti (1530—76) u. a., entwickelt ein geistvoll-malerisches Flachrelief mit stark bewegten Figuren. In der Freifigur werden sie und der jüngere Vincenzo de Rossi unter Michelangelos Einfluß zu Manieristen, die in der übertriebenen physischen Anstrengung bei den Bewegungen und der Häufung von Muskelmassen rohe Körperlichkeit bringen. Für sich selbst steht der berühmte Erzgießer und Biograph Benvenuto Cellini (1500—1572), dessen Hauptwerk der Perseus in der Loggia dei' Lanzi in Florenz (Abb. 69) leider den gleichen Mangel an Großzügigkeit erkennen läßt. Er dokumentiert zu sehr den Goldschmied, und darum ist besonders das gut, was er in kleinerem Format geschaffen hat.

Gegenüber dieser immer noch unter verschiedenen Einflüssen schwankenden zweiten Epoche brachte die dritte Generation Läuterung. Giambologna aus Douay (1529—1608) übernimmt die Führung. Sein ihm als Franzosen innewohnendes Liniengefühl drängte nach einer Klärung, und so opferte er den Naturalismus einem mehr äußerlichen Stilisieren. Er greift Michelangelos Motiv der kontrapostlichen Bewegungen in der Drehung um die Mittelachse auf. So stehen seine Gestalten in reich schwingenden Silhouetten vor uns. Um das Motiv der leichten Beweglichkeit zu steigern, zieht er den ganzen architektonischen Aufbau, das Postament, in geistvoller Weise heran. Dafür sind seine Gruppen und Brunnenfiguren, besonders der Okeanusbrunnen im Boboli-Garten zu Florenz von 1576, glänzende Beispiele. Wie er eine höchst reizvolle Elastizität, das Linienspiel der großen Umrisse, entwickelt, wie er den untersten Sockel einzieht und eine Schwellung mit den drei sitzenden Stromgöttern bringt, um das letzte Ausladen der Schwingung in der Figur des Okeanus durch das Einziehen seines Postaments wirksam herauszuheben, das ist die Leistung eines bis zum Äußersten empfindsamen Liniengefühles. Dies Raffinement in der Berechnung hat etwas Gekünsteltes, das im Grunde durchaus unitalienisch ist. Das gleiche gilt von der Behandlung der Formen, die stark verallgemeinert werden. Aber er ist ein äußerst geistreicher Gestalter, dem es gelingt, das Reliefprinzip der Antike überwindend, Gruppen (Abb. 70) so lebendig und von einem wirbelartigen Schwung bewegt zu gestalten, daß sie fast zu organischer Einheit werden und als absolute Freifiguren wirksam von allen Seiten verständlich sind. Damit ist beinahe schon einem barocken Kunstprinzip genügt, das Figur und Umgebung als ein Ganzes erfaßte. Für Plätze sind die Gruppen als belebte Zentrale komponiert. Freilich wirkt die stark linear-plastische Verarbeitung wiederum renaissancemäßig. Das-

Digitized by Google

Abb. 67. A. Begarelli, Beweinung. S. Pietro, Modena.

Abb 68. Pompeo Leoni, Karl V. Escurial.

Digitized by Google

Abb. 69. B. Cellini, Perseus.
Loggia dei Lanzi, Florenz.

Abb. 70. Giovanni da Bologna,
Raub der Sabinerin.
Loggia dei Lanzi, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 71. C. Crivelli, Verkündigung. Nat. Gal., London.

Abb. 72. V. Carpaccio, Wochenstube. Slg. Carrara, Bergamo.

Digitized by Google

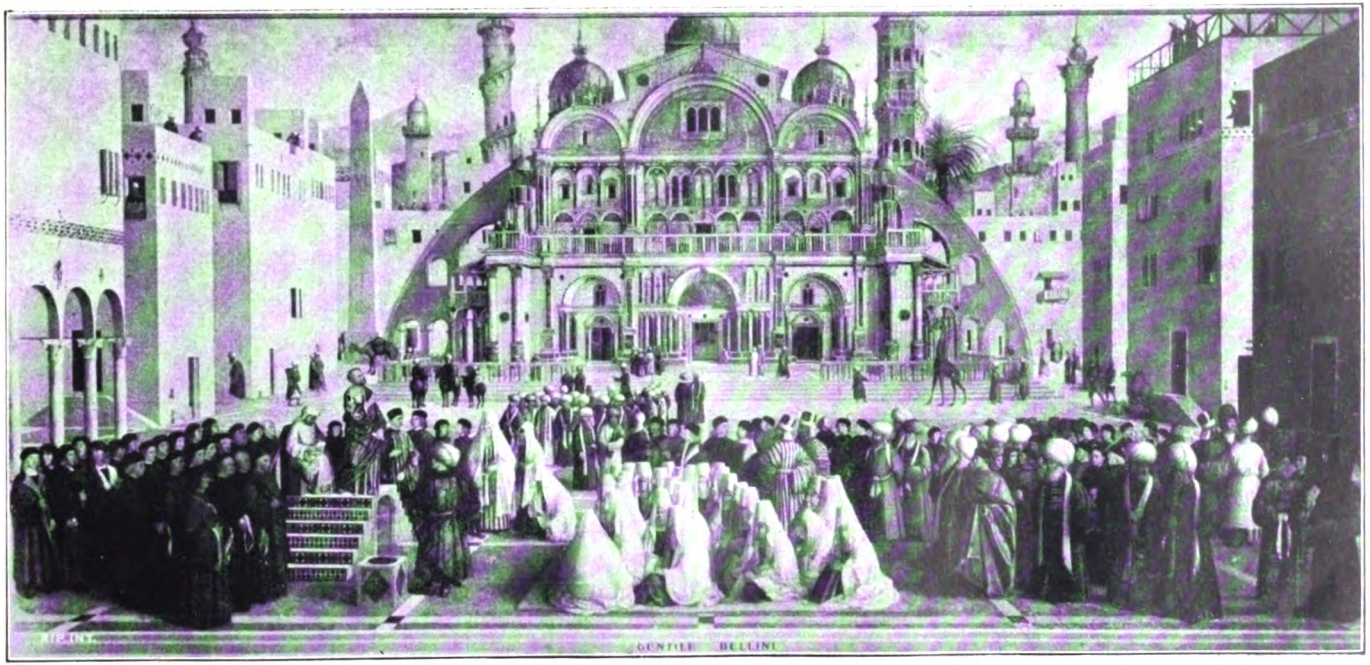



Abb. 73. Gentile Bellini. Markuspredigt. Brera, Mailand.

Digitized by Google

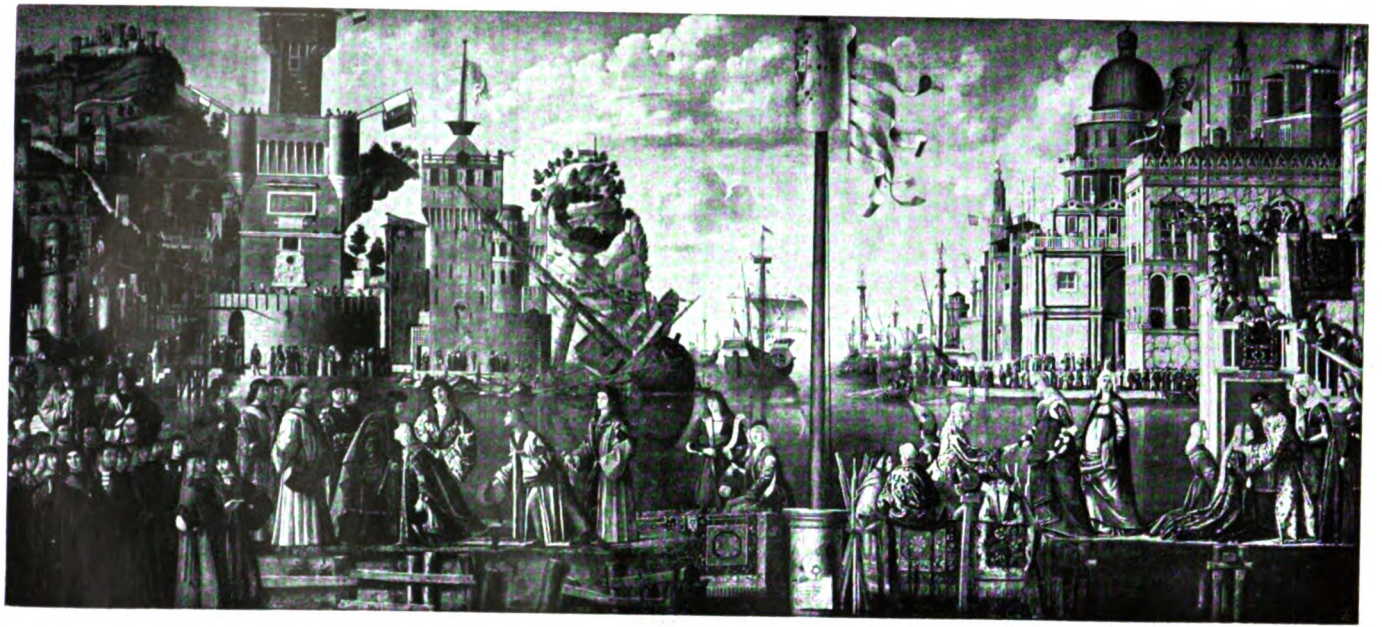


Abb. 74. V. Carpaccio, Ursula-Legende. Akademie, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 75. Giovanni Bellini, Madonna mit Heiligen. Akademie, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 76. Giovanni Bellini, Madonna zwischen Heiligen. S. Zaccaria, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 77. Cima da Conegliano, Madonna. Gal. Parma.

Abb. 78. Bart. Montagna, Madonna. Brera, Mailand.

Digitized by Google

selbe ist von seinen zahlreichen Bronzereliefs zu sagen, wo er der heiter liebenswürdige Erzähler ist, aber den Gestalten doch keine lebendige Form oder organische Struktur zu geben vermag.

Er hat wie kaum ein anderer Schule gemacht. Pietro Tacca (1577 — 1640), Pietro Francheville (1548—1612), für die Niederlande Adriaen de Fries und Elia Candido sind einige Namen. Eine andere, beachtenswerte Verarbeitung des Brunnenmotives bringt der Schildkrötenbrunnen (1585) des Florentiners Taddeo Landini († 1594) in Rom, wo die schlanken Jünglingsgestalten unter der Schale durchsichtig wie Federungen zur tragenden Last der Schale erscheinen.

Rom wird bis zum Ende des Jahrhunderts von Florentiner Meistern versorgt. Die Grabmäler höchster, geistlicher Würdenträger wachsen an Zahl an, sie nehmen auch an Ausdehnung zu, aber ihre Qualität sinkt andauernd. Das bedeutendste Stück ist das Grabmal Pauls III. in S. Peter (Abb. 64) von Giacomo della Porta (1506—1577). Der Künstler läßt die Freifiguren als wuchtige Glieder einer großen Pyramidalkomposition nach Vorbild von Michelangelos Medici-Grabmälern zur Wirkung kommen. Jede der Figuren, nicht nur die reich bewegte Gestalt des Papstes, hat noch plastische Einzelwerte. Die Allegorie der Gerechtigkeit strotzt in ihrer Fülle und Sinnlichkeit des weich modellierten, jugendfrischen Leibes in bewußtem Gegensatz zu der greisen „Klugheit". Die übrigen Papstgräber geben plumpe Figuren oder ein Gemisch von Relief und Dekoration. Gewiß haben die großen Wandlungen im geistlichen Getriebe, wo tatendurstige Päpste an Erweiterung äußerer Macht im Kirchenstaat dachten, das geistige Leben im Bann gehalten. Für Neapel sei der besonders im Grabmalaufbau erfindungsreiche Giovanni da Nola (1478—1558) als ein tüchtiger Meister der ersten Generation, der sich später nicht zu seinem Vorteil zu rein klassischer Formgebung entwickelte, genannt.

Andere Bedeutung besitzt Oberitalien, das nur vorübergehend den Einfluß von Florenz aufnimmt. Die lombardische Bildhauerschule herrschte bis nach Bologna und Venedig, wo Pietro, Antonio und Tullio Lombardi, ferner Leopardi u. a. den Stil bestimmen. Diese Meister wurzeln noch tief im Quattrocento, und damit fällt die erste Generation cinquecentistischer Plastik fast aus. Um 1520—30 vollzieht sich im südlichen Teil unter Einfluß der in Bologna und Loreto tätigen Andrea Sansovino, Tribolo u. a. eine Wandlung. Dieselbe macht sich bei dem in Bologna und Ferrara tätigen Alfonso Lombardi (1497—1537) geltend. In den früheren Arbeiten, wie bei der Tongruppe in S. M. della Vita zu Bologna, entwickelt er auf Grund einer mehr malerischen Auffassung eine grandiose Dramatik und Gestaltungskunst. Bei späteren Stücken, wie den Reliefs der Anbetung der Könige u. a. an der Arca in St. Domenico zu Bologna (1532), zeigt er trotz



Digitized by Google

einer mehr weichlichen Behandlung eine an Donatellos Arbeiten in Padua erinnernde Frische und große Freiheit in der Entwicklung des Reliefbildes. Später wird er klassizistisch. Bedeutsamer ist noch ein Zeitgenosse in Modena, Antonio Begarelli (1479—1565). Auch er ist nicht der Meister der statuarischen Einzelgestalt. Seine Kunst ist ein in Italien alleinstehender Versuch, über Statue und Relief hinausgehend, verschiedene Figuren bildmäßig zu einem Ganzen zusammenzufügen. Seine Kreuzabnahme in S. Francesco zu Mantua (1531—71) ist die vorzüglichste Leistung, die eigenartig stark an die niederländischen Schnitzaltäre erinnert. Malerische Gruppen von lebendig bewegten, ausdrucksvollen Gestalten zeigen einen leicht übertreibenden Naturalismus im Kleinen. Dazu fehlt dem Ganzen in seinem allzu symmetrischen Aufbau die dramatische Kraft. Dagegen ist die Klage um den toten Christus in S. Pietro zu Modena (Abb. 67) auf ruhevolle, edle Schönheit gestimmt. Seine Madonna in Glorie mit vier Heiligen von 1553 ebenda wirkt gesucht, zeigt einige vorzügliche Einzelgestalten von plastischer Wucht und großem Pathos; eine Beweinung des Christus in S. Agostino ist ebenso wie die Kreuzabnahme in dem realistisch-genrehaften Stil der Frühzeit voll Ausdruck und Frische.

In Mailand arbeitet der Bronzegießer Leone Leoni (1509—92) als Vertreter monumentaler Auffassung schon im Geiste der letzten Epoche des Cinquecento. Seine bronzenen Gestalten am Grabmal des Gian Giacomo de Medici im Mailänder Dom (1563) fügen sich mit der prunkhaften Marmorarchitektur zu einem glänzenden Ganzen zusammen, wo ganz im Sinne des späteren Cinquecento ein mächtiges Zusammenspiel von Architektur und Plastik im Sinne Michelangelos, aber mehr ins Dekorative übergeleitet, gewonnen wird. Andere Werke, wie etwa die Statue Karls V. im Prado zu Madrid, offenbaren noch großen plastischen Geist in der Freifigur. Weicher, aber auch von großer Feierlichkeit sind die Bronzegruppen Karls V. und Philipps II. im Escurial (Abb. 68) von seinem Sohn Pompeo Leoni († 1610), fortgeschritten in der freimalerischen Anordnung.

Reicher als überall haben sich in Venedig der Geist des Cinquecento und seine Neigung zu prunkhafter Fülle ausgelebt. Jacobo Sansovino hatte die neue Epoche eingeleitet. Als er 1527 nach Venedig kam, waren die Quattrocentisten aufgebraucht. Große Aufgaben wurden der Plastik gestellt. Bei der Ausschmückung von Sansovinos Bibliothek sind so ziemlich alle leistungsfähigen Meister beschäftigt. Genannt seien Tommaso und Lombardo Lombardi, Cattaneo und Allesandro Vittoria. Nur die beiden letzteren haben Persönlichkeitswerte. Der erstere (1509—73) wird leicht affektiert; aber bei Arbeiten, wie dem Altar in S. Anastasia zu Verona, erscheint er in der Leichtigkeit der Behandlung dem Giambologna verwandt. Sein Schüler Girolamo Campagna (ca. 1550) offenbart eine für die letz-

Digitized by Google

ten Dezennien des Cinquecento außerordentlich hohe Innerlichkeit. Seine Pietà in S. Giuliano zu Venedig gehört zu den ausdrucksvollsten Werken der Zeit, wenn auch der Akt des Christus zu herkulisch gebildet ist. Der Geist Michelangelos gewann in Venedig erst in der zweiten Hälfte des Cinquecento Einfluß. Das zeigt ein weiteres Werk des Campagna, Christus auf der Weltkugel, wo vier die Kugel tragende Evangelisten ihre körperlichen Funktionen allzu gesucht herauskehren. Wie in der Freifigur — wichtige Stücke seiner Hand müssen hier ungenannt bleiben — übertrifft er auch im Relief an monumentaler Gestaltung und Ausdruckskraft gerade den Jacobo Sansovino. Seine „Auferweckung eines Jünglings" steht in der Folge der Reliefs aus dem Leben des hl. Antonius im Santo zu Padua unter den cinquecentistischen Leistungen obenan.

Als letzter in der Reihe der Cinquecentisten ist Alessandro Vittoria (1525—1608) zu nennen, der auf dem Gebiete des Porträts, in der Büste das Vollkommenste geschaffen hat. Er wetteifert an monumentaler Gestaltung und kraftvoller, zugleich vornehmer Charakteristik mit Tizian und Tintoretto. Gelegentlich hat er auch in der Freifigur Hervorragendes geschaffen. Sein vorzüglich bewegter Sebastian und sein Hieronymus in den Frari zu Venedig (Abb. 66) sind bei aller Sorgfalt der realistischen Durchführung — sie steht weit über den Verallgemeinerungen Giambolognas u. a. — von monumentaler Bildung und starkem Bewegungsschwung. An das Motiv des Vorwärtsschreitens im Bacchus von Jacobo Sansovino anknüpfend entwickelt sich die Gestalt ins Gewaltige. Der herrliche Charakterkopf des Hieronymus weist auf die künstlerische Begabung des Meisters für das Porträt. Aus der großen Zahl seiner vorzüglichen Büsten seien folgende angeführt. In Marmor: Pietro Zeno und Ottavio Grimani in Berlin; Gasparo und Tommaso Contarini in Madonna dell'Orto; Domenico und Franc. Duodo in der Akademie zu Venedig; in Bronze: Sebastiano Vernier im Museo Archeologico; in Ton: Tizian in der Akademie; Tom. Rangone und Seb. Vernier in Mus. Correr, Venedig. Alle Büsten zeichnen sich durch wuchtige Charakteristik wie breite sinnliche Behandlung aus und repräsentieren so recht den venezianischen Geist, wie er in Tizian und Tintoretto tätig war.

Diese vielfältige Plastik des Cinquecento charakterisiert sich in seiner Gebundenheit der plastischen Form an dem architektonischen Rahmen deutlich als eine vielmehr dekorative Berechnung denn formale Leistung. Das plastische Objekt steht nicht mehr als Ding an sich außerhalb der Umgebung. Rahmen und Hintergrund, Farbe und ornamentale Linie spielen gewichtig mit und die koloristische Gesamtwirkung ist der stärkste Akzent dieser prunkhaften und auf das Glanzvoll-Schillernde ausgehenden Zeit. Freilich fehlt noch der letzte Schritt zum dekorativen Barock. Noch sieht man Statue, Büste oder Relief als das dominierende Stück im Rahmen, es



Digitized by Google

ist noch nicht Auflösung aller Formen in die gemeinsame Formsubstanz. Nur die Relativisierung zum Rahmen hat die Oberhand gewonnen.

Der italienischen Kunst wird man es eher zu Lobe, denn zum Tadel anrechnen, daß sie sich klassizistisch-akademischer Formerstarrung ziemlich ferne gehalten hat. Wollen wir den strengen Renaissance-Klassizismus finden, so müssen wir nach Frankreich gehen, in das Land, wo dereinst die Gotik und ihre schwingende Phantasie so herrliche Blüten getrieben hat. Das erscheint als ein Absurdum, und doch hatte sich dieser Wechsel des Geistes gerade dort vollzogen. Dieses Land, das einst in leichter, vielfältiger Erfindung überströmte und freischöpferisch reichste Gebilde einer himmelstrebenden Kunst trieb, sollte den sprühenden Lebenshauch der Gotik, diese warme Seele, durch den kalten Verstand des Klassizismus ersetzen. Vielleicht hat man in diesem Wandel Frankreichs von der Gotik zum Klassizismus, der sich übrigens schon seit Jahrhunderten vollzog, das Erliegen des germanischen Elementes unter dem Gallisch-Romanischen, das Überwuchern der südlichen Natur zu sehen. Es ist der Sieg des Romanismus in Frankreich, aber er treibt entgegen italienischer Frische zu einem mehr oder weniger leeren Formalismus, von dem Frankreich nicht wieder losgekommen ist. So ist es Frankreichs zweifelhaftes Verdienst, einem kalten Klassizismus in der abendländischen Kunst zum Siege verholfen zu haben. Immer haben daneben höfische Eleganz und geistreichelnder Rationalismus gestanden, und auch nur in Frankreich konnte das kalt-rationalistische l'art-pour-l'art-Prinzip geboren werden.

Schon im 15. Jahrhundert bereitete sich in der äußerst prunkhaften Ausstattung der Kathedralen mit Lettnern, Kanzeln, Grabdenkmälern u. a. ein Umschwung der Plastik vor. Zumeist sind es Reliefs oder stark im dekorativen Rahmen eingeordnete Einzelfiguren. So sind die Chorschranken in Chartres, ferner die Chorstühle und Schranken in Amiens (1531) von dekorativer Prunkhaftigkeit. Dann aber kommt neben niederländischen, realistischen Neigungen italienischer Einfluß, der sich mit wuchernden, gotischen Formen mischt. Besonders an einer Reihe glänzender Grabdenkmäler wird dieses sonderbare Gemisch von Spätgotik, Realismus und klassizistischer Renaissancestilisierung in seiner wirren Buntheit offenbar. Das Hauptwerk ist die glanzvolle Ausstattung des Chores der Kirche Notre Dame zu Brou mit den Prachtgräbern des Philibert von Savoyen, seiner Mutter und seiner Frau, ferner der Margarethe von Oestreich seit 1506. Sie sind nach Skizzen der Maler Jehan Perréal von Paris und Jan Vermeyen aus Brüssel und Modellen des Michel Colombe und Louis van Boghem durch Konrad Meyt aus Mecheln ausgeführt. Noch fehlt der italienische Einfluß, während niederländische Meister stark beteiligt waren. Überquellende, spätgotische Ornamentik und Linienführung zeichnen das

Digitized by Google

glänzende Werk aus. Von genanntem Michel Colombe (1430 in Tours—1512) ist außer bemalten Altären das Grabmal Franz II. und seiner Gemahlin in Nantes (1502—7), das, mit italienischen Gehilfen ausgeführt, oberitalienischen Einfluß erkennen läßt in den vier anmutigen, aber etwas leeren Kardinalstugenden. Ebenfalls noch in der kleinen Buntheit üppig und überladen in den mit renaissanceartigen Figuren zwischen gotischem und Renaissanceornament geschmücktem Rahmen und Hintergrund ist der Grabmalsaufbau der beiden Kardinäle D'Amboise in der Kathedrale zu Rouen, 1520—5, von Roulland Leroux. Die beiden Kardinäle sind von feiner Charakteristik und stehen malerisch breit vor dem zierlich mit Relieffiguren geschmückten Hintergrund. Von herber Ausdruckskraft ist der Lothringer Ligier Richier (1500—67) in seinen Passionsreliefs in Hattonchâtel (1523), der Grablegung in St. Etienne, zu St. Mihiel, in dem Grabmal des Herzogs René zu Bar-le-Duc u. a. Ganz italienische Renaissance bringt der Florentiner Jean Juste (1485—1559) in dem groß aufgebauten Grabmal von Ludwig XII. und seiner Gemahlin in der Abteikirche St. Denis (1516—32). Die Toten liegen nicht mehr, sondern auf freistehenden, von sitzenden Figuren geschmücktem Unterbau, in dem die Sarkophage stehen, sind die beiden edlen Figuren im Gebet knieend gegeben. Die Grabmäler zweier Kinder Karls VII. in Tours, die Grabfiguren des Louis Porcheur und seiner Gemahlin im Louvre seien genannt. Ähnlich großartig ist der triumphbogenartige Grabmalsaufbau Franz' I., seiner Gemahlin und der Kinder in St. Denis (1552) von Philibert Delorme.

Neben dieser Grabmalsplastik, die im Inneren der Kirchen ihren Platz hatte und durchaus alten Traditionen folgt, entwickelt sich eine reiche, mehr weltliche Plastik am Palastbau u. a., wofür besonders die Schule von Fontainebleau zu nennen ist. Während dort abgesehen von den letzten Stücken, gotische Formen wie niederländischer Realismus, d. h. die Beziehungen zur alteingesessenen Kunst fortlebten, löst sich diese dekorative Kunst unter starkem, florentinischem Einfluß von der Vergangenheit los. In dieser höfischen Kunst erkennen wir den vollkommenen Bruch mit der Tradition. Eisigkalte Verstandesklarheit weht uns aus dieser viel mehr akademisch-klassizistischen Kunst entgegen, es ist der Geist des modernen, gesellschaftlich-eleganten, aber äußerlichen Franzosentums. Aber beiden Stilen, dem älteren gotischen Gestalten wie dem romanisch-klassizistischen Geist, gemeinsam ist die feine Empfindsamkeit für Linienrhythmus und Bewegungseleganz, für das Graziöse. Das haben wir wohl als das eigentlich gallische Element in der Legierung dreier Volkselemente, als die wir das französische Volk bezeichnen müssen, anzusehen. Wir wissen, dieser Geist höfischer Kultur lebt im Rokoko weiter.

Zwei Künstler haben führende Rolle und sind für die Entwicklung des

Digitized by Google

künstlerischen Geschmackes in Frankreich von weittragendster Bedeutung gewesen. Sie haben die Typen der Plastik und auch den Stil der Dekoration beinahe für die ganze Folgezeit bestimmt. Der feinere und bedeutendere Jean Goujon (1515—65) hat uns vor allem in zartem Linienschwung und fein zierlichem Reliefstil gelehrt, was französische Grazie ist. Seine entzückend zarten Reliefs an der Fontaine des Innocents im Louvre mit Nymphen, Putten auf Delphinen, gehören in dem leichten Linienfluß sowohl der Silhouette und Bewegungen, wie der durchsichtigen Falten zu dem Delikatesten, was die Renaissance geschaffen hat. Denn Renaissancegeist lebt in den, wenn auch schlanken, so doch gut verstandenen Körperformen. Ähnlich fein in der ganz eleganten Form und dünnen Silhouette ist die Diana mit Hirschkuh ebenda, die so recht die stark reliefmäßige Durchsichtigkeit dieser Plastik erkennen läßt. Körperlicher gesehen, aber von eigenartiger Feinheit des Reliefs sind die fünf Marmorreliefs von Evangelisten am Lettner von St. Germain l'Auxerrois. Die Karyatiden an der Hoffassade des Louvre sind von gleichem Geiste wie jene Reliefs. Manieristischer und schon von trockenem Klassizismus ist der andere, Germain Pilon (1535—90). Das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina de' Medici in St. Denis (1564—83) wirkt kalt im Aufbau; nur die Bronzestatuen der knieenden Toten sind noch natürlich. Am berühmtesten sind seine drei Grazien mit Urne, eine Gruppe im Louvre, die wie die Urahne der vielen Porzellanfigürchen des Rokoko erscheint; sie ist schon leer im Ausdruck und akademisch, aber von geistvoller Anmut und zartester Stofflichkeit in der den Florentinern abgelernten Marmorbehandlung. Barthelmè Prieur († 1611) kommt als tüchtiger Porträtbildhauer in Betracht. Die Bedeutung des Jean Cousin, der als Maler und Theoretiker großen Ruf erlangte, als Bildhauer muß zurückgerückt werden; das treffliche Grabmal des Philipp de Chabot im Louvre ist nicht von ihm, sondern steht Goujon nahe. Endlich jedoch muß hier zur Vervollständigung dessen, was französischer Renaissancegeist wollte, Giovanni da Bologna herangezogen werden (s. o.), der den französischen Sinn für die schwingende, reichbewegte Linie mit italienischem Formensinn zu einer eigenen Spätrenaissanceplastik vereinte. In ihm wie ähnlich in der Architektur des Palladio erreicht die Renaissance zum Schluß eine eigene, klassizistische Höhe, die der beschwingten, bewegten Form noch einmal zum Siege verhalf, bevor plastischer Formensinn und klassisches Liniengefühl im Barock vollkommen untertauchten. Jedenfalls aber ist nichts vom starken Monumentalgeist der Renaissance in die französische Kunst gekommen, sondern nur akademischer Klassizismus, der in Poussin seine endliche Formel fand.

Digitized by Google

## 9. Das venezianische Quattrocento. Die Bellini.

Wie ein weich klingender Wohllaut am Schluß einer streng gestimmten, groß geformten Symphonie tönt Venedigs Kunst in die Renaissance hinein. Wir hören gerne diese andere Weise, wird uns doch an ihr auch des anderen Eigenart offenbar. Sie klingt am letzten hinein in den vielfältigen Gesang. Schon längst hatte Florenz die Führung in der Hand. Nicht nur Siena, Umbrien und Mittelitalien hatten sich untergeordnet, sondern dank der vielfältigen Tätigkeit florentiner Künstler — Giotto, Castagno, Uccello, Fra Filippo Lippi, Donatello — war auch Oberitalien in den Bann des Geistes Toskanas gezwungen. Mantegna trat dort als Vermittler strenger florentinischer Wirklichkeitsgestaltung auf, wobei vielleicht nordischer, deutscher Einfluß eine herbe naturalistische Note hineinbrachte. Später hatte freilich die Antike zur Rückbildung im Sinne einer strengen, stark reliefmäßigen Stilisierung mitgewirkt. Die Schulen von Ferrara, Verona folgten seiner Führung, Bologna wurde von Perugino bestimmt, Mailand geriet am Ende des Jahrhunderts unter Einfluß Leonardos, nachdem es, wie Borgognone erweist, stark niederländischen Beziehungen nachgegangen war. So blieb nur noch Venedig übrig. Und auch hier möchte man sagen, daß nur das engere Venedig sich seine Individualität bewahrt hat. Denn schon die terra ferma ordnet sich dem Mantegna unter.

Dem stark bewußten, verstandesmäßig sicheren Schaffen von Florenz stellt Venedig ein durchaus anderes künstlerisches Gestalten entgegen. Vielleicht liegt etwas vom Griechentum darin, jedenfalls spielen die lebhaften Handelsbeziehungen zum Orient wesentlich mit, wenn sich in diesem Venedig ein heiter leichtsinniges, mehr dem angenehmen Daseinsgefühl und Lebensgenuß nachgehendes Künstlertum entwickelt. Man muß, allein um dieses wesentlich anderen Gestaltungstriebes willen, auch einen anderen Maßstab anlegen und darf in Venedig nicht die gleiche klare Auseinandersetzung über die Probleme der Kunst erwarten wie in Florenz. Zugleich steckt aber auch mehr Naivität in diesem Nachgehen einer nicht von grüblerischem Denken getrübten, leichten Daseinsfreude und Schöpferlust. Hier wird man mehr von einem Genießen denn von einem Erleben im Kunstwerk reden.

Im Hinblick auf das andere, leichtere Wesen können wir uns in Venedig kürzer fassen. Es ist dort viel mehr Handwerkliches im Künstlertum. Das geistige Denken dringt selten hervor, und so ist auch der künstlerische Wert eher faßbar, zumal da hier mehr koloristische, unserem nordischen Empfinden näher liegende Motive verarbeitet werden. Oft ist auch deutscher und später niederländischer Einfluß wirksam. So begegnen wir, zu den Meistern der terra ferma übergehend, einem Johannes Alemannus, der mit Antonio, dem ältesten Vivarini, zusammen arbeitet. Neben dem

Digitized by Google

Einfluß des Gentile da Fabriano macht sich auch die Nachwirkung der farbigen, orientalischen Mosaiktechnik geltend, wie gewiß auch später bei den wie in Holz geschnitzten, eckigen Figuren Einfluß deutscher Holzplastik erkennbar wird. Es ist keine hohe Kunst, die diese Vivarini, Antonio (tätig 1440—67), sein Bruder Bartolommeo (tätig 1450—92), dessen Sohn Luigi (1464—1502), ferner Carlo Crivelli (tätig 1457—93) bringen. Immer resultiert etwas Äußerlich-Dekoratives, Kunstgewerkliches, freilich oft von hohem koloristischem Geschmack. Wir werden bei diesen harten, spiegelglatten Farben an Emailarbeit oder farbiges Mosaik erinnert. Wenn sich gelegentlich Bartolommeo von dieser handwerklichen Weise freimacht, so dankt er das dem Einfluß der anderen Schule, den Bellini. Dem nach schillerndem Glanz der Oberfläche und gewisser, geschickter Flächenstilisierung suchenden Auge freilich gewähren diese raffiniert feinen Stücke einen eigenen Reiz, der in dem widerspruchsvollen Nebeneinander von ausgewählter Farbenpracht und harter Eckigkeit, von affektierter Geziertheit und oft häßlichen Körperformen liegt. Dabei entwickeln auch sie nach Mantegnas Vorbild scharf gezeichnete Raumperspektiven (Abb. 71).

Wir gehen gerne zur zweiten Gruppe, zu der engeren Schule von Venedig und den Bellini über. Der älteste von ihnen, Jacopo Bellini (1400—1471), war ein vielgereister Mann. Mit Gentile da Fabriano ging er nach Florenz; auch in Rom und sonst in der weiten Welt muß er gewesen sein, wie seine höchst interessanten Skizzenbücher „de mano di cue Jacopo Bellino Veneto 1430 in Veneto" in London und im Louvre bekunden. Er arbeitet 1445 in Ferrara und siedelt 1450 nach Padua über. Heitere Erzählerfreude spricht aus diesen Skizzenbüchern, die in leichter Form eine lockere Raumbehandlung zeigen, ähnlich wie die nordischen Miniaturen der gleichen Zeit. Diese durchsichtige, feine Art der Schilderung geht auf seinen ältesten Sohn Gentile Bellini (1429—1507) über. Seine großen Bilder in der Akademie zu Venedig und in der Brera (aus S. Giovanni Evangelista), vielfigurige, heitere Daseinsschilderungen aus dem bunten venezianischen Getriebe (Abb. 73), wirken in der duftigen Farbabstimmung wie erste Freilichtbilder. Die Lokaltöne tauchen in dem zarten Luftton, der über dem Ganzen liegt, unter. Die behagliche Breite der Erzählung wirkt fast nordisch, und nicht unbedeutsam ist, daß hier das Breitformat dieser auf Leinwand gemalten Stücke wie vorbildlich für weitere spätere Wandlungen in der venezianischen Malerei zum ersten Male auftritt. In dieser mehr landschaftlichen Kunst, die, ausgehend von der Vorstellung weit atmosphärischer Räumlichkeit, wiederum in engster Beziehung zu nordischer Auffassung zu stehen scheint, ist Gentile ein durchaus selbständiger, bedeutsamer Faktor in der venezianischen Kunst. Paolo Veronese, Tiepolo, Canaletto, Guardi sind die weiteren großen Vertreter dieser Auffassung, die in den Har-

Digitized by Google

monien lichter Töne und in der feinen Durchsichtigkeit des atmosphärischen Duftes entzückende, koloristische Reize entfaltet.

Sein gelehrigster Schüler Vittore Carpaccio (tätig 1480—1520) gibt in drei vorzüglichen Bilderzyklen, die er für die Scuola di S. Ursula, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni und die Scuola di S. Stefano ausführte, das trefflichste Zeugnis für frei schöpferische Erzählungsfreude und besonders für Delikatesse der Freilichtstimmung (Abb. 74) ab. Eine vorzügliche, mehr aus der malerischen Empfindung heraus gewonnene Perspektive, fern von jener streng-nüchternen konstruktiven Weise der Linearperspektive der Florentiner oder Mantegnas beweist wieder einmal, wieviel mehr angeborener Sinn denn angelerntes Wissen in der Kunst bedeutet. Er gibt gewissermaßen Venedig in der Stimmung der kühlen, frühen Morgenstunden, wenn die feuchten Nebel der wasserdurchschwängerten Atmosphäre dieser Stadt noch ihren milden Schleier über alles breiten und noch nicht die zersetzende Kraft der heißen Sonne diesen Hauch zerreißt, um mit harter Hand die Einzelteile aus dem Ganzen herauszuschneiden. Hier fällt nicht ein einzelner Lokalton hart aus dem Bild heraus, sondern in meisterlicher Verteilung von Licht und Schatten, in feiner Gleichmäßigkeit der Verstreuung der Figuren und Teile auf der Bildfläche bleibt immer die Gesamtstimmung gewahrt. Dazu kommen entzückende Stimmungsmomente, wie etwa die reizvollen Fernblicke über die silbern schimmernden Wasserflächen zum Hafen, über das weite Meer hinaus, oder der wundervolle Reiz der schillernden Lichter, die über die bunten Gewänder der Gestalten, den farbigen Architekturen spielen. Abgesehen von dem außerordentlichen, kulturhistorischen Wert dieser Stücke — das heiter sprühende Leben der Zeit wie das feine Städtebild ist nie sonst so reich und zart zugleich geschildert —, ist Gentiles wie besonders Carpaccios kunsthistorische Wertschätzung einer Korrektur wert. Nur weil sie nicht so glatt auf die Renaissanceformel passen, hat man diese Künstler, die in Paolo Veronese ihren großen Fortsetzer fanden, hinter den anderen zurückgestellt. Aber der Pinsel ist damals in Italien nirgends sonst gleich meisterlich geführt, die originellen Reize der dünnflüssigen Leimfarbe — sämtliche Bilder sind auf Leinwand gemalt — sind nie wieder gleich delikat zum Austrag gekommen. Auch die vorzügliche Charakteristik der scharf gezeichneten Köpfe ist hoch einzuschätzen. Aber nicht nur für die Freilichtmalerei, sondern auch für das Stimmungsinterieur bereiten uns Carpaccios Bilder Überraschungen ganz besonderer Art (Abb. 72). Wir schauen in den lichtdurchtränkten Innenraum, wo hinein das Sonnenlicht seinen silberschillernden Glanz schüttet. Auch das Motiv verschiedenartige Räume hintereinanderzuschieben findet sich; es kommt uns schon eine Ahnung dessen, was das intime Stimmungsinterieur der Holländer im 17. Jahrhundert bringen sollte.

Digitized by Google

Aber diese feine, malerische Weise in ihrer zurückhaltenden, intimen Art mußte entwicklungsgeschichtlich hinter dem rauschenden, prunkhaften Glanz der anderen Strömung zurücktreten, die am Beginn des Cinquecento ganz die Oberhand gewann. Der große Führer dazu ist Giovanni Bellini (1430—1516) gewesen. In seiner Frühzeit steht er in engster Beziehung zu Mantegna, seinem Schwager. Seine Frühbilder haben etwas von der herben Größe des Paduaner Meisters, am meisten vielleicht die Transfiguration in Venedig, Mus. Correr. Schon zarter ist der feine Christus in London. Weitere Vergleiche offenbaren deutlich das anders geartete Wesen des Venezianers. Wenn Bellini einen Christus auf dem Ölberg malt wie in London, Nat. Gall., zu vergleichen mit Mantegnas Bild ebenda, so sehen wir Mantegnas feste Formgebung schwinden. Nicht harte Zeichnung, scharfe Umrisse, kaltes Licht herrschen wie dort, sondern weiche, breite Töne legen sich in mildem Schein über Figur und Landschaft. Die Figuren sind leicht verstreut im Raum, entgegen dem streng plastischen Zusammenhalten der Gruppe bei Mantegna. Selbst dann, wenn der Künstler offenbar in direkter Anlehnung an Donatello Madonnen und Pietàdarstellungen in reliefmäßiger Halbfigurenform gibt, entfernt er sich sichtlich von der formalen Strenge seines Vorbildes. Die Klangschönheiten der sanft schwingenden Linie oder der volltönenden, prunkhaften Lokalfarbe und milde Gesamtstimmung, die zugleich an Stelle der florentinischen Lebensfrische repräsentativ-zeremonielle Haltung bringt, offenbaren uns eine ganz andere Psyche, wesentlich schlichter und unbefangener, aber auch weniger energievoll und stark. Die Phantasie schwingt sich leiser aus, indem die gleichen, einfachen Motive wiederholt und immer wieder fein variiert werden. Als Isabella d'Este ihm ein, den antikisierenden Neigungen der Literatur entnommenes Programm vorsetzte, versagte seine Erfindungskraft.

In seiner Frühzeit sind es Pietàdarstellungen und Madonnen, in der bescheidenen Form des Halbfigurenbildes. Später sind es große, repräsentative „Konversationen", Madonnen zwischen Heiligen in ganzer Figur. Auch da webt sich stille Größe hinein. Die Leidenschaft hält überall zurück. Das erweisen vorzüglich seine Pietàdarstellungen, deren repräsentativ-zeremonischer Geist allein schon in der Fassung, mit Christus in breiter Front gegeben und öfters von Maria und Johannes gehalten (Venedig, Gal. Correr ganz früh; Berlin; London), zum Ausdruck kommt. Fern von jeder dramatischen Realität klingt ein leises, lautloses Klagen in wehleidigem Augenaufschlag zu uns. Christus erscheint nie im Tode verzerrt, sondern immer als schöner Leib und wie im sanften Schlaf erlöst. Dazu fügen schlichte, weich klingende Linien und ein klares Leuchten des Lichtes auf den Gesichtern und dem Leib Christi alles in feiner Reliefform zusammen. Es ist ein eigenes, dem klassischen Geiste griechischer Antike

Digitized by Google

nahekommendes Schönheitsgefühl, das hier in schönheitlicher Linienrhythmik und sanfter Flächenstilisierung aufglüht. Wir spüren schon, daß sich Venedigs Tore nach dem Osten öffneten, daß der herbe, harte Realitätsdrang der Florentiner diesem vom Hauche orientalisch-griechischen Geistes umwehten Venedig ferne war. Man denke an Mantegnas grausigrealistische, kühnverkürzte Pietà oder an die Botticellis, deren bittere Wirklichkeitsdramatik den Begriff der „Schönheit" nicht zu kennen scheint. Es ist vielmehr ein leises Sichhingeben an die lockenden Reize der schönen Erscheinung, nicht ein leidenschaftliches Erleben.

Bellinis Entwicklung offenbart in seinen vielfältigen Werken ein langsames und stetes Umstimmen dieses weichen Sentiments in andere Formen. Die lange Reihe von Halbfigurenmadonnen, die von ihm erhalten sind, bringt eine stete Stufenfolge der Auffassung an dem gleichen schlichten Motiv: von den frühen, an die Manier seines Vaters anklingenden Stücken (Philadelphia) zu denen, wo Donatellos und Mantegnas Weise in herberer, strengerer Formgebung mitwirkt (Mailand, Trivulsio und Frizzoni), dann zu den Madonnen, in denen deutlich die Farbenpracht im Sinne der Niederländer anschwillt und sich die Lokalfarbe in strahlendem Lichte zu äußerster Fülle und Kraft verstärkt (Venedig, Madonna dell' Orto, Berlin, Mailand-Brera). Allmählich klingt dann ein weicherer Ton hinein. Die Pracht der Malweise, die ihn eine Zeitlang, nachdem er von Antonello da Messina die niederländische Ölfarbentechnik der kraftvollen Lokalfarbe gelernt hatte, berauschte, muß einem höheren, künstlerischen Gesetz weichen. So sehr ihn noch die Vielfältigkeit farbiger Gründe reizt, so sehen wir etwa seit 1487, wie das Licht beherrschende, zusammenfassende Kraft gewinnt. Hier reflektieren sicher die Beobachtungen, die er bei der Ausführung einer Anzahl Ganzfigurenmadonnen machte. Die Formen verlieren ihre Härte, die Schärfe des Umrisses läßt nach, und ein viel mehr weiches Licht umhüllt in sanfterem Glanz die Formen; es gewinnt eine mehr breite Farbigkeit die Oberhand, so auf der Madonna degli alberetti (1487) in Venedig, Akademie, mit leuchtendem, rotem Vorhang hinter Maria. Schon die noch in kräftiger prachtvoller Lokalfarbe gehaltene Madonna mit zwei weiblichen Heiligen der Akademie Venedig (1488) läßt ein weicheres Aufstrahlen des Lichtes im Karnat, besonders am Kinderkörper erkennen. Immer milder wird er in der tonigen Behandlung des Lichtes, indem er die harten Reflexlichter ausschaltet und zugleich der Farbe mehr Durchsichtigkeit verleiht. Ähnlich die Maria zwischen zwei männlichen Heiligen in Venedig, Akademie, noch mehr die in S. Francesco della Vigna, Venedig (1507), bis er in der Brera-Madonna (1510) zu einem sanften Verklingen der Töne im milden Licht und zu weichem Zusammenstimmen von Figur, Farbe und Landschaft in mehr leuchtender Helle und Durchsichtigkeit kommt.

Digitized by Google

Seinem viel mehr weichen Sentiment wurde durch Vermittelung von niederländischer Maltechnik die Farbe zum wesentlichen Faktor des Bildaufbaues. Antonello da Messina, ein weitgereister Italiener, war 1474 nach Venedig gekommen, den nach Farbenpracht lechzenden Venezianern das Geheimnis der Ölfarbe der van Eyck zu übermitteln. Sein hl. Sebastian in Dresden erweist das Bedeutsame der neuen Technik. Wenn bei Mantegna das Licht an der Oberfläche spielt und die Farbe überhaupt als sinnlicher Faktor nicht wirksam wird — sie bleibt auch bei den Florentinern immer nur Anstrich —, wird die leuchtende Farbigkeit bei Antonello dank der sorgsamen Verschmelzung der Farbtöne und des strahlenden Glanzes der Oberfläche zu plastischer Körperfülle. Das Licht läßt die Farbe schillern, und gibt ihr in seiner tief eindringenden, modellierenden Kraft sinnliche Realität. Die warme Fülle des Karnates erhöht noch die lebensprühende Gegenständlichkeit, der Erscheinung. Gerade darin liegt die Bedeutung des Giovanni Bellini, daß er die sinnliche Kraft der Farbe erkannte.

Daß aber neben der glänzenden koloristischen Begabung als wesentlicher Faktor ein stark reales Lebensgefühl, eine innere Künstlergröße gestanden hat, zeigt ein Vergleich mit den Vivarini. Auch diese kannten Farbenpracht, aber sie blieben im dekorativen Farbspiel stecken. Giovanni Bellini jedoch erhöhte diesen Kolorismus von handwerklicher Geschicklichkeit zu künstlerischer Gestaltung, vom schönen Schein zum sprechenden Reflex der Wirklichkeit. Dabei muß gegenüber den Florentinern betont werden: dieser Realismus will nicht wie dort bewegter leidenschaftlicher Reflex des Lebens sein, sondern beschränkt sich auf die Wiedergabe der ruhigen Daseinserscheinung. Es ist ein stilles, friedliches Sichsonnen im Glück, ein heiteres Erstrahlen in der Pracht des venezianischen Sonnentages. Keine Leidenschaft, keinerlei Aufgeregtheit, nur Ruhe, fast zeremonielle Gebundenheit. Erst Tizian brachte unter Einfluß der Florentiner dramatisches Leben in die venezianische Malerei. So errichtete Bellini den Gestalten ein reales Podium und brachte sie in ein positives räumliches Verhältnis zueinander. Nicht mehr Linie nur und Fläche, plastische Einzelbildung und körperliche Modellierung, sondern Farbe und Licht sind die Hauptfaktoren dieser viel mehr malerischen Gestaltung. Die Farbe wird körperlich und das Licht wird räumlich; wir fühlen uns vielmehr an nordisch-niederländische, denn an florentinische Auffassung erinnert. Trotzdem charakterisiert er sich als echter Italiener in der Größe der Haltung, Fertigkeit der Zeichnung und Klarheit des Aufbaues, die er seinen stets statuarisch wirkenden Gestalten wie dem großen Faltenwurf verleiht.

Die Größe seiner Kunst hat Bellini erst an großen Altarbildern offenbart, wo ein höheres Gefühl für Rhythmik und Haltung in die zeremonielle Gestaltung der Motive hineingebracht wird. Feierlich und großartig in der

Digitized by Google

Haltung ist zunächst die Krönung der Maria in Pesaro (1470). Die Szene spielt sich auf einem erhöhten Podium vor einem eigentümlichen Thronaufbau, durch den wir in eine groß aufgebaute Berglandschaft schauen, ab. Allein eine genau abgewogene Symmetrie der beiden Seiten zueinander hält die Gruppen im Gleichgewicht. Etwas von herber Hoheit weht uns aus der großen Zeremonie des Bildes entgegen. Reicher, zugleich weicher und voller ist die Madonna zwischen sechs Heiligen in Venedig, Akademie (Abb. 75). Auch hier schwebt in dem fein abgewogenen Aufbau der Geist repräsentativer Zeremonie über dem Ganzen. Maria erhebt sich in der Mitte auf erhöhtem Thron, die Heiligen überragend. Aber nichts vom Geiste eines organischen Zusammenschlusses, wie in Florenz, wo man die Gruppe dramatisiert und die Maria zur beherrschenden Mitte der Aktion macht, einzig die große Harmonie der Gestalten zueinander und das ruhevolle Gleichgewicht der Massen bringen den Zusammenschluß. Dazu taucht hier das System der aufgehobenen Symmetrie auf und bringt ein feines Spiel und Gegenspiel in die Komposition. Gewiß war es wiederum das Verlangen nach leisem Wandel und Bereicherung, das ihn dazu veranlaßte. Der Künstler hatte kurz vorher für S. Giovanni e Paolo, Venedig, ein leider 1867 verbranntes, berühmtes Altarwerk von ähnlicher Komposition geschaffen. Gegenüber dieser und deren strengem Parallelismus bringt er einen stärkeren Wechsel in den Aufbau der Einzelgruppen. Auf beiden Seiten des Thrones stehen je drei Gestalten, links zwei vorn und eine hinter ihnen, rechts umgekehrt eine vorn. Als Hintergrund bringt er eine mächtige geschlossene Renaissancenische. Die Einheitlichkeit des sich breit von rechts oben über die Gestalten ergießenden Lichtes erhöht die kompositionelle Wirkung, wobei die klare Plastik des Aufbaues und die Schönheit der Masse gerade diesem Werke etwas von klassischer Größe verleihen. Eine wundervolle, koloristische Pracht und reiche Fülle von Farbe und Form breiten sich vor uns aus. Sebastians rhythmisch schwingender Körper — man vergleiche daneben die hölzernen Formen und die Härte des Lichtes beim Sebastian von Antonello — steht in zarter Geschmeidigkeit des Lichtes prächtig kontrastiert zu dem hl. Franziskus in seiner dunklen Kutte. Marias blauer Mantel leuchtet juwelenhaft in der Mitte vor der Nische. Es ist dabei typisch-quattrocentistische Realität der Erscheinungswelt, jener reichen, nun einmal so reizvollen Wirklichkeitswelt, die von venezianischer, heiterer Lust am schönen Schein erfüllt ist. Man denke auch an Mantegnas Madonna della Vittoria oder Botticellis thronende Madonna der Akademie Florenz, um die ganze Weichheit und den musikalischen, melodischen Zusammenklang von Farbe und Licht, Linie und Schwingung ganz einzuschätzen.

Das aber, was bei Bellini im Vergleich zu seinen florentinischen Zeitgenossen überrascht, ist die leichte Vielfältigkeit und naiv-freie Phantasie,

Digitized by Google

die er bei Wiederholung des gleichen Themas offenbart. Die Phantasie ist weniger im Bann eines scharfbegrenzten Systemes. Eine Madonna zwischen Heiligen in S. Pietro Martire, Murano (1488), leistet Verzicht auf architektonischen Aufbau. Rauschende Farbenpracht in z. T. sehr warmen Tönen, orangefarbiges Goldbrokat im Mantel des Dogen, erstrahlt vor leuchtendstem Vorhang. Weich modellierendes Licht schwimmt um die Gestalten, und das Auge schweift leicht in die reiche, landschaftliche Ferne. Das Altarbild der Frari, Venedig, dagegen bringt strengste Triptychonform. Man möchte kaum glauben, daß beide Stücke im gleichen Jahre entstanden sind. Wenn jenes Bild wie ein farbiger Teppich erscheint, so vermeinen wir hier gemalte Plastik vor uns zu sehen. Die wundervolle Rahmenarchitektur setzt sich im Bilde fort. Klar, fast streng im Licht stehen rechts und links Heiligenpaare von jener metallischharten Festigkeit, die uns an Dürers vier Apostel denken läßt. Auch der Genter Altar und dessen Nischensystem kommen uns in Erinnerung. Das Reizvollste jedoch, die entzückenden musizierenden Putten und das Christkindchen strahlen im farbigen Licht.

In späten Jahren (1505) hat der Meister für S. Zaccaria, Venedig (Abb. 76), noch einmal den großen, vielfigurigen Altaraufbau gebracht. Wie wir schon an seinen Madonnenbildern sahen, hat sich sein Stil sichtlich in das lichte Farbig-Melodische gewandelt. Sowohl der metallische Glanz des Lichtes wie auch die schwere Pracht plastisch klarer Lokalfarben, aus denen heraus sich ein immerhin hartes Zusammenspiel einzelner Formen und Farben ergab, haben nachgelassen. Ein zartes Zusammenklingen in einem vielmehr durchsichtigen Farbenspiel ist daraus geworden, als ob der Meister mit Absicht diese Nische und ihre Gestalten aus dem einseitigen harten Licht des Kirchenraumes in eine viel mehr duftige Freilichtatmosphäre hinausgerückt hätte. Dabei haben besonders die Gewandmassen, der blaue Mantel der Maria, das goldgelbe Gewand der hl. Magdalena, das rote Ordensgewand des hl. Zacharias rechts an schwellender Fülle zugenommen. Das Licht umflutet heller und duftiger diese Falten. Interessant ist zu sehen, daß der Meister hier zur absoluten Symmetrie zurückgekehrt ist. Die reiche Fülle der Töne, das zarte Zusammenstimmen weicher Farbenakkorde genügt ihm zur Bereicherung. Es ist eine stumme Zeremonie. Man hat den Eindruck, daß jede der Figuren, jedes Gewandstück für sich gemalt sei, und es tönt ganz in der Art des Quattrocento wie ein Zusammenklingen gleichwertiger Stimmen nebeneinander. Noch fehlt der geistige Zusammenschluß, der orchestrale Zusammenklang, wo die verschiedenfachen Stimmen ein machtvolles Spiel mit verteilten Rollen ergeben. Das hat erst die dramatisch-lebendige Schöpferkraft Tizians gebracht.

Auch in dem ganz späten Werk des hl. Chrisostomus (1513) ist diese letzte Einheit dank der kleinlichen Architekturbalustrade und der strengen

Digitized by Google

Isolierung der Figuren gegeneinander, nicht erreicht. Trotzdem gewinnt der Künstler in dem dreifachen Anschlagen eines Tones — das Rot kehrt in verschiedenen Nuancen in den Gewändern der drei Heiligen wieder — einen weichen Zusammenklang. Das weist auf ein koloristisch-dekoratives Problem, das von Giorgione und anderen Venezianern aufgegriffen wurde.

Zum Schluß noch etwas vom Landschaftlichen. Der Künstler erweist sich, beginnend mit seinen Frühwerken, als ein Meister des Stimmungsbildes. Vorzüglich seine Auferstehung Christi in Berlin ist äußerst reizvoll von einer schönen Morgenbeleuchtung erfüllt, die über die bergige Landschaft hinstrahlt. Tiefe Schatten liegen noch im Tal. Die landschaftliche Realität steht über den Figuren, die in der Landschaft leicht verstreut sind. Blasser in der Stimmung ist die Transfiguration in Neapel. Noch ist kleinliche Vielfältigkeit in den Gründen lebendig. Breiter in der Anlage und wirksamer im Gesamtbild ist die schon als Motiv äußerst reizvolle, christliche Allegorie in Venedig, Akademie. Vorn auf fließenbedecktem Podium stehen verstreut Maria, Heilige und das Christkind, an einem Baum schüttelnd; der Sinn geht auf ein mittelalterliches Gedicht zurück. Hinter diesem von hellem Lichtglanz überstrahlten Vordergrund dehnt sich die vom breiten Strom durchflossene Landschaft; ein zarter Schein spielt über den Wassern, dahinter helle Felsen von dunklen Bäumen bekrönt und wolkige Ferne. Der Stimmungston wird kühler und zarter zugleich. Noch mehr ist das auf den entzückenden Allegorien in Venedig, Akademie, der Fall. Die harten Höhenlinien sind geschwunden, dunstige Atmosphäre verklärt alles in silberschillerndem Glanz. Es sind nur mehr malerische Fernblicke; vorzüglich fein auf der Allegorie der Tugenden mit dem vogelartigen Fabelwesen. Aber auf der ganz späten Taufe Christi (1513) trennen sich Figur und Landschaft sichtlich. Die Berglandschaft im Grund zeigt keine Individualität mehr, sie wird zum Hintergrund. Wir sehen hier dasselbe, was sich bei der Gestaltung des Altarbildes offenbarte. Wenn auf frühen Bildern, etwa auf der Auferstehung, Berlin, das charaktervolle Landschaftsbild herrschte und sich zu ganz besonderen intimen Stimmungsreizen ausformte, während die Figuren nur mehr Staffage schienen, sehen wir bald die Figuren zu statuarischer Größe herauswachsen und die Landschaft im Fernblick versinken. So gelangte auch hier das Formproblem zum Siege.

Giovanni Bellini ist es gewesen, der der venezianischen Malerei die plastische Kraft einer leuchtenden Farbe, die formbildende Schönheit kräftiger Lokaltöne gebracht hat. Gewiß ist das Koloristische hier mehr maßgebend als in Florenz, aber dieser Lokalfarbe wohnt ein ähnlich objektivistisch-plastischer Geist inne, wie dem sorgsam modellierenden Formrealismus des florentinischen Quattrocento. Bellinis kraftvolle, farbenprächtige Weise hat den Geist der venezianischen Malerei weiterhin be-

Digitized by Google

stimmt. Giorgione und Tizian folgen seinen Spuren. Aus der großen Schar ungezählter kleinerer Meister sei vorzüglich Cima da Conegliano (1459 bis 1518) herausgehoben. Er lernt sich die klare, glatte Malweise des Antonello da Messina an und wird unter Bellinis Einfluß zu einem der tüchtigsten Meister des ausgehenden Quattrocento in Venedig. Gelegentlich hat er sogar, besonders in der Behandlung der Hintergründe, rückwirkenden Einfluß auf Bellini gehabt. Der Reiz seiner Bilder liegt vorzüglich in der Leuchtkraft und dem Glanz seiner Lokalfarben, in deren reicher harmonischer Abstimmung und in der klaren Pracht des Lichtes, das er über seine fest und strenggeformten Gestalten wie Landschaften gießt. Eine emailartig glatte, tiefleuchtende Oberfläche, mit feinsten Lasuren gestimmt, verleiht den zumeist etwas starren Erscheinungen zwar eine strahlende Politur, aber es fehlt ihnen noch mehr als denen Bellinis das pulsierende Leben. Es ist echt venezianische, gleichgültig heitere Daseinsfreude. Ein frühes Bild in Vicenza von 1489 ist noch in reiner Tempera gemalt; aber schon ein anderes Bild aus demselben Jahr in Venedig, S. Maria dell' Orto, noch herb und eckig, zeigt seine glänzende Ölfarbe. Bei Vergleichen mit Bellinis Bildern, etwa seiner Taufe Christi in Venedig, S. Giovanni in Bragora (1494), mit dem freilich 16 Jahre späteren Bilde Bellinis fällt immer die harte Klarheit der Lichter und Farben gegenüber der weichen Malweise des anderen Meisters auf. Je weniger Figuren, um so besser. Gelegentlich bringt er sogar neue Kompositionsmotive und hat da auf Tizian gewirkt. Seine Madonna in Parma, Gall. (Abb. 77) hat in ihrem Aufbau, in der Anwendung einer einseitigen Kulissenarchitektur und der leisen Verschiebung der Maria aus der Mitte nach der rechten Seite vielleicht direkt auf Tizians Fraribild Einfluß gehabt. Die Malweise ist hart und glatt, in der Silhouette scharf. Weicher und zugleich äußerst geschmeidig in der Bewegung der beiden Heiligen zu Maria und dem Christkind hin ist ein spätes Madonnenbild im Louvre. Im übrigen zeigen seine Bilder wenig Abwechselung; sie leiden an der für die venezianische Malerei bezeichnenden Gedankenarmut und Temperamentlosigkeit. Einen besonderen Reiz bilden die landschaftlichen Gründe Cimas, die uns das Naturbild seiner Heimat, der Umgebung von Conegliano, immer wieder geben. Niemand fast hat den lichten, lachenden Sonnenglanz des italienischen Sommertages besser gegeben. Überall auf diesen ansteigenden, von Burgen und Städten bekrönten Anhöhen herrschen leuchtende Pracht und die ganze, warme Sonnenglut des südlichen Himmels.

Die übrigen Bellini-Schüler mögen kurz aufgezählt werden: Marco Basaiti, ein Schüler Luigi Vivarinis und leicht erkenntlich an der hellen, bleichen Färbung und glasigen Glätte der Oberfläche (Hieronymusbilder in London, im Louvre u. a. mit reizvollen Landschaften; Bilder in der

Digitized by Google

Abb. 79. Giorgione, Madonna zwischen Georg und Franziskus. Dom, Castelfranco.

Digitized by Google

Abb. 80. Giorgione, „Die Familie des Giorgione". Principe Giovanelli, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 81. Giorgione, Konzert im Freien. Louvre, Paris.

Abb. 82. Tizian, Bacchanal. Prado, Madrid.

Digitized by Google

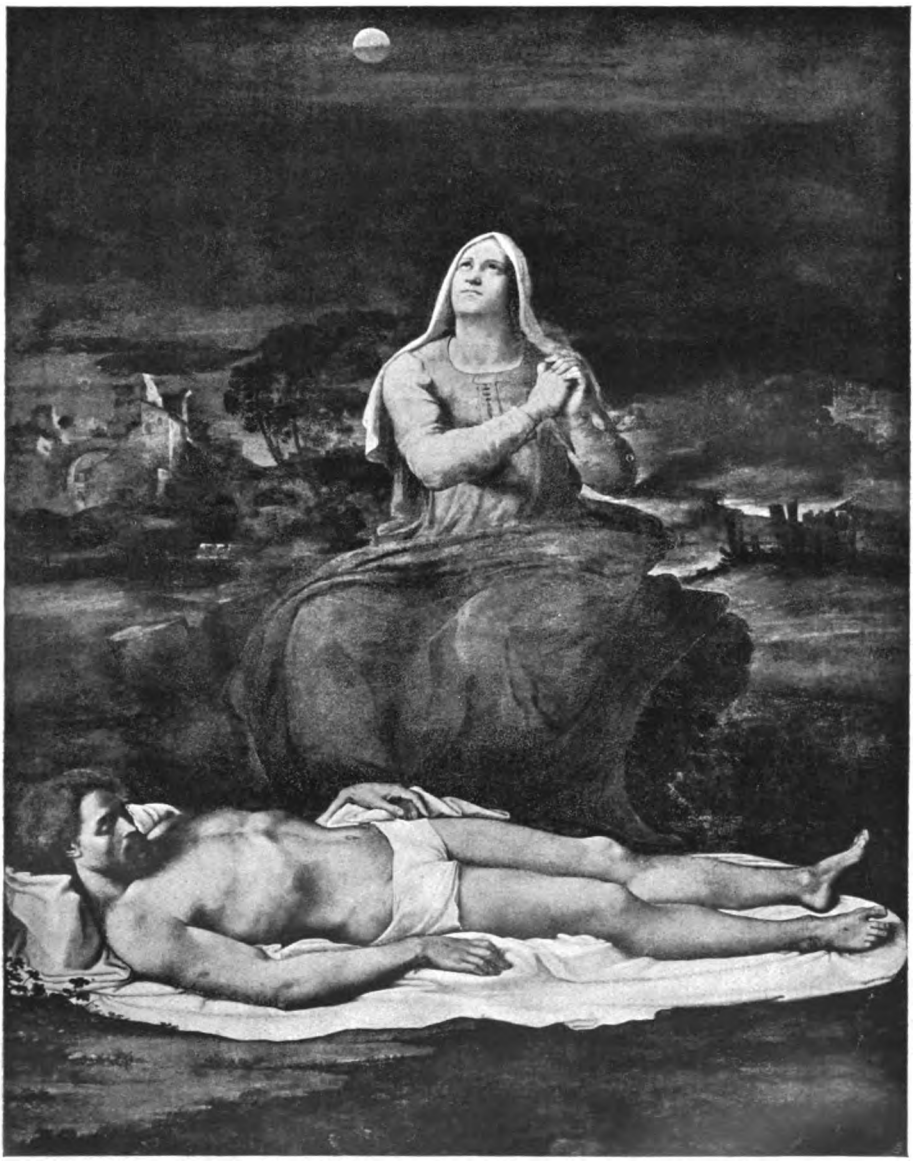


Abb. 83, Sebastiano del Piombo, Klage um den Leichnam Christi, Museum Viterbo,

Digitized by Google

Abb. 84. Tizian, Himmlische und irdische Liebe. Gal. Borghese, Rom.

Digitized by Google

Abb. 85. Tizian, Madonna Pesaro. Frarikirche, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 86. Tizian, Pietro Aretino. Pitti, Florenz.

Abb. 87. Tintoretto, G. Morosini. Akademie, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 88. Moretto, Porträt. Nat. Gal., London.

Abb. 89. Morone, Porträt eines Schneiders. Nat. Gal., London.

Digitized by Google

Akademie zu Venedig, in Wien u. a. O.). Vincenzo Catena, ausdruckslos und ohne Kraft der Farbe. Cima-Schüler sind Andrea Previtali, genannt Cordegliaghi, ein tüchtiger und besonders in den landschaftlichen Gründen stimmungsvoller Maler aus Bergamo (Bilder in Bergamo, Mailand, Venedig usw.). Francesco und Girolamo da Santa Croce, ebenso wie Francesco Bissolo u. a. sind ohne besondere Bedeutung.

Wichtiger noch ist Bellinis Schule in Vicenza und Verona. Bartolommeo Montagna aus Vicenza (1450—1523) ist einer der kraftvollsten Maler der Zeit. Von Mantegna und Vivarini hat er eine gewisse Energie des Ausdruckes und der Linienführung, aber seine Farbgebung ist venezianisch, wobei er freilich seine eigenen Akzente hat und in der lebendigen Farbzusammenstellung die daneben fast konventionell erscheinenden Venezianer übertrifft. Von seinen zahlreichen Bildern in Vicenza, Bergamo, Padua, Verona u. a. sei das prachtvolle Altarbild in der Brera zu Mailand von 1499 (Abb. 78) herausgehoben. Aus der herben Größe der Zeichnung, der tiefen Pracht der Farben und der knorrigen Weise der an nordische Holzschnittfiguren erinnernden Gestalten spricht eine eigene Monumentalität. Farbig wirkungsvoll ist Giov. Buonconsiglio in seiner schönen Beweinung in Vicenza.

Kraftvolle Charakteristik und gewisse Größe der Auffassung entwickelt Francesco Buonsignori (1455—1519). Energisch in der Zeichnung, groß in den Formen, hat er im Ausdruck etwas Herbes. Seine frühen Bilder in Verona, Mailand, bei Layard in Venedig zeigen ihn noch als Schüler Mantegnas. Selbständiger ist er auf den Bildern in Mantua (besonders auf dem Sebastian in S. Maria delle Grazie); ferner zeigt sein Bild in S. Nazaro e Celso in Verona wärmere Färbung und feine Helldunkelmalerei.

Urwüchsig, von fast germanischem Naturempfinden ist Liberale da Verona (1451—1536), der offenbar von Mantegna einerseits, von der Tiroler Malerschule andererseits beeinflußt ist. Seine Bilder in Verona (Anbetung der Könige im Dom, andere Bilder in S. Anastasia usw.), sein ausdrucksvoller Sebastian in Berlin, eigenartig groß wirkend gegenüber dem zarten Sebastian Botticellis, dem feinen Mantegnas und dem glatten Antonello da Messinas, ein anderer Sebastian in Mailand und seine vorzüglichen Miniaturen in Verona und Siena erweisen ihn als lebensvollen und energischen Künstler voll Ausdruck und Wärme.

Die Vertreter der Familie der Morone, Domenico Morone (geboren 1442) und sein Sohn Francesco (1474—1529), schlagen etwas zartere Saiten an. Besonders Domenico zeichnet sich durch die Feinheit der Farbtönung und Abstimmung aus. Die übrigen Veronesen, wie Girolamo dai Libri, Caroto, Paolo Morando u. a., gehören schon in das Cinquecento.

Auch Venedig trat mit dem beginnenden neuen Jahrhundert in leb-



Digitized by Google

hafte Wechselbeziehung zu Florenz. Wir wissen, daß Fra Bartolommeo dort weilte. Gewiß hat er nicht nur empfangen, sondern auch die großen Gedanken der neuen Zeit nach dort getragen, so daß sie in Giorgione den ersten Cinquecentisten und in Tizian, in letzterem unter erneutem florentinischem Einfluß, den Hauptmeister der Hochrenaissance finden konnten.

---

## 10. Die Farbenschönheit im venezianischen Cinquecento.

Venedig, die in den schimmernden Lagunen an der blauen Adria träumende Stadt, die von orientalischer Pracht umhüllt zu unerhörtem Reichtum aufwuchs, mußte mit seiner sinnlich-schwülen Atmosphäre eine wesentlich andere Kunst als Florenz zeitigen. Im Quattrocento war diese subjektive Art in der naiven Naturwiedergabe zu einem unbefangenen, liebenswürdigen Ausdruck gekommen. Mantegna hatte freilich unter Einfluß florentinischer Meister eine ungewöhnlich strenge, herbe Weise dazu gebracht. Dann aber fand mit der Steigerung des Subjektivismus im Cinquecento auch das weich-sinnliche Wesen Venedigs seine individuelle, künstlerische Formsprache. Man muß sich dabei hüten, etwa größere Gemütstiefe zu erwarten. Einesteils ergab sich eine leicht-nachgiebige, feingeschmackliche Süßigkeit, anderenteils schlägt die Sinnlichkeit zu leidenschaftlicher Farbenpracht und Überfülle um, indem die Selbstbewußtheit zu übermütigem Kraftgefühl und grausamer Rücksichtslosigkeit wird. Es fehlt das, was die Florentiner und ihre Großmeister so über alles erhebt, die beherrschende Macht des Geistes, die, auch über der eigenen Leidenschaftlichkeit stehend, nie die Mittel über den Zweck erhebt und sich hütet die künstlerischen, Wirkungseffekte zu triumphierender Äußerlichkeit werden zu lassen. So vermögen die Venezianer nichts an geistiger Hoheit Gleichbedeutendes aufzubringen. Ein einziger, Sebastiano del Piombo, hat versucht sich in der Schule Michelangelos etwas von dieser geistigen Monumentalität anzueignen.

Diese beiden Hauptströmungen, die weich-träumerische und die gewaltsam prunkhafte Art, haben ihre genialen Vertreter gefunden. Für jene lyrische Sentimentalität ist es Giorgio Barbarelli, gen. Giorgione (1477(?) bis 1510). Die Zahl der zweifellos echten Werke seiner Hand ist eine geringe. Seine Fresken am Fondaco dei Tedeschi sind leider zugrunde gegangen. Stiche zeigen uns sehr bewegte Figuren, zumeist sitzende männliche und weibliche Akte, die entfernt an die Sklaven von Michelangelos Decke erinnern. Auf zwei frühen, kleinen Bildern in den Uffizien, die Feuerprobe des Moses und das Urteil Salomonis darstellend, fällt der reizvolle, landschaftliche

Digitized by Google

Hintergrund auf; ein idyllisches Stimmungsbild am Wasser mit zwischen dunklen Baumgruppen eingestreuten, helleuchtenden Häusern und noch mager quattrocentischen Figuren. Dann folgt sein schönstes Altarbild, die Madonna zwischen Franziskus und Liberalis im Dom zu Castelfranco (Abb. 79). Eine warme Schönheit der Farben breitet sich aus. Maria thront in grünem Gewand und rotem Mantel vor dunkelblau-gold-weißem Brokat und bunter Decke. Daneben strahlt die lichtgrüne Wiesenlandschaft, während die beiden Heiligen in mehr gedämpftem Farbton vor einer tiefroten Wand stehen. Ein weiches, toniges Licht umfließt mild die etwas matten Gestalten. Denken wir an seinen Lehrer Giovanni Bellini; das was bei diesem bei glanzvollem Lokalkolorit, glattem Farbauftrag und klar gezeichneten architektonischen Gründen selbst sein spätes Zachariasbild an festerer Art zeigt (Abb. 76), ist hier ins Weiche, Träumerische umgestimmt. Neben der Befangenheit des jungen Meisters liegt über allen auch etwas von sinnender Müdigkeit, die den meisten seiner Bilder eigen ist. Quattrocentistisch ist, wie jede Figur für sich genommen dasteht.

Dieses stille Sentiment wird nun zur poetischen Stimmung in den Bildern, wo der Künstler das Thema des Kirchenbildes aufgibt. Denn abgesehen von einer eher wie ein junger Tizian aussehenden Madonna zwischen zwei Heiligen in Madrid und kleineren Stücken in England hat Giorgione keine Kirchenbilder mehr gemalt. Hier setzt jener bedeutsame Umschwung in der Kunst ein, der in mählicher Loslösung vom rein Kirchlichen zur Verweltlichung führte. Gerade Venedig war der Ort, wo sich dieser Wandel am ehesten vollzog, indem dort dank des zunehmenden Wohlstandes die reichen Herren auch Bilder für ihre Prunkgemächer sowohl, wie für die intimen Wohnräume forderten. Hierher gehört das schöne Bild der „Drei Weisen aus dem Morgenland" (?) in Wien, das in der Gestalt der bärtigen Heiligen auf Bellinis Zaccariabild weist. In den Gewändern spielen warme Töne, gelb, rot in verschiedenen Nuancen zusammen mit einem saftigen Grün und kühlen Schieferblau; in dem landschaftlichen Grund wechseln warmes Braun, grüne Lichtflecken, endlich in der Ferne Orange am Himmel neben dem Blau der Berge. Auch hier legen sich tonige Schatten um die freilich noch mit klarer, dünner Linie gezeichneten, von zugigen Mantelfalten umfaßten, fein silhouettierten Gestalten. Eigenartig und kühn erscheint die linke Hälfte des Bildes, wo das dunkle Schattenspiel oder das weiche Helldunkel fast wie ein Farbkörper den drei Gestalten der rechten Hälfte das Gleichgewicht halten muß. Noch reizvoller ist die berühmte Familie des Giorgione (Adrast und Hypsipyle?) in Pal. Giovannelli, Venedig (Abb. 80), das Bild ist bedeutsam für die Entwicklung der malerischen Stimmungslandschaft. Es ist das erste Beispiel für die Darstellung eines wirklich atmosphärischen Phänomens in der Malerei, wobei



Digitized by Google

die Figuren, eine säugende Mutter und ein stehender Mann, schon zur Nebensache werden. Es ist das Gewitter gegeben, wo aus blauem, stellenweise mit Wolken verdunkeltem Himmel ein gelber Blitz aufflackernd eine phantastische Tallandschaft mit Bach, Ruinen und Häusern aufleuchten läßt. Auf braunem Grund stehen dunkle, braungrüne Bäume; blaues, weißschäumendes Wasser, Graugelb und Orange in den Häusern beleben das Bildfeld außerordentlich farbig.

Noch berühmter ist das vielleicht von anderer Hand vollendete Konzert im Freien, im Louvre, Paris (Abb. 81). Hier erscheint der Meister fortgeschritten cinquecentistisch. Alle Ängstlichkeit und zeichnerische Kleinlichkeit, die bisher seinen Bildern anhafteten, sind überwunden. So schwellen nicht nur die Figuren zu weicher Fülle an, sondern auch der landschaftliche Grund hat größeren Wurf, indem ein kraftvolles Gegenspiel zwischen dem bald beschatteten, bald hellem Wiesengrund und der zu großer Masse zusammengeballten Baumgruppe entsteht. Das Licht behält in den warmen Tönungen etwas weich Modellierendes. Wenn auch die Formen gegen früher kräftiger heraustreten, meidet er stets harte Umrisse oder glatte Farbenflächen. Dieses fête champêtre hat bekanntlich Manet Anreiz gegeben. Man wird dessen Frühstück im Grünen fortgeschrittener, pleinairistisch-vollkommener, naturwahrer nennen, aber man wird auch jene melodisch schönen und warmen Farbenakkorde, die uns Giorgiones Werk so künstlerisch und stimmungsreich erscheinen lassen, vermissen. Für die Entwicklung der Malerei von hervorragendster Bedeutung ist vorzüglich auf letztgenannten beiden Bildern die ganz andere Art des Farbenauftrages. Bellinis emailartige Glätte der Farben, die bei etwas zähen, aber kräftigen Tinten in leuchtenden Lokaltönen gehalten sind und in scharfer Zeichnung bei strahlendem Sonnenglanz hart nebeneinander stehen, wird durch einen vielmehr breiten, fleckigen Farbauftrag ersetzt. Neu ist, wie der Künstler mit leichtem Strich den Pinsel führt und jede kleinliche Detaildurchbildung ausläßt, wie er auf braunem Unterton die grünlichen Lichter und Töne der Landschaft dünn hinstreicht, so daß ein Ineinanderfließen der Töne herauskommt; endlich jedoch überraschen die Wärme und Weichheit der Farbenakkorde. Wir ahnen schon das malerische Problem in seiner ganzen Eigenart: das Bildfeld wird zur farbigen Materie, in die Licht und Schattenspiel, farbige Reflexe und Schillern der Töne ein wogendes Leben der Farben und Lichter hineinbringen. Das Einzelobjekt taucht langsam unter und sinkt umhüllt vom Helldunkel in den warmen Grundton ein. Es kann dabei nicht bestritten werden, daß diese auf dem Giovannelli-Bild besonders fein entwickelte Weise auf dem Louvre-Bild wieder etwas zurückgedrängt wird, indem das Formale bei viel wuchtiger herausgearbeiteten Formen in den Vordergrund tritt. Ein ähnlich großfiguriges Bild, dessen Gestalten

Digitized by Google

stark an die Fresken des Fondaco de' Tedeschi erinnern, ist das Urteil Salomos in Kingston, England; es ist mangelhaft in der Komposition, aber doch groß bewegt in den Gestalten. Wie sehr aber Tizian in der Energie einer lebhaft bewegten Gestaltung dem Giorgione überlegen war, zeigt ein Blick auf Bilder Tizians, etwa sein Venusfest in Madrid (Abb. 82).

Die Gegensätze werden auch da offenbar, wo einmal Lehrer und Schüler an einem Bilde zusammen arbeiten, so etwa an der schönen liegenden Venus Giorgiones in Dresden. Der Leib der liegenden Frau ist in den schlanken Formen, dem zarten Fluß der Linien ganz in der liebenswürdig feinen Art des Meisters von Castelfranco. Wenn dann in den Tüchern, sowohl den dunklen, roten unter dem Oberkörper, als auch den weißen und deren klar gelegten Falten, ferner in der kulissenartig aufgebauten Landschaft kraftvollere Durchbildung in starker Zeichnung und tiefer Farbe auftaucht, so ist da eine andere, mehr energische Hand festzustellen. Man hat richtig erkannt, daß hier Tizian das Werk vollendet hat. Es gilt aber auch zu erkennen, daß bei dem vielmehr temperamentvollen und gewaltsamen Tizian nicht nur Zeichnung und Farbe von größerer plastisch-dramatischer Kraft sind, daß bei ihm auch die Pinselführung fortschreitende Energien entwickelt. Vergleichen wir Giorgiones Venus mit der Tizians in der Tribuna zu Florenz, so sehen wir gegenüber der zart ängstlichen Linienführung und einer glatten Modellierung jener Gestalt ein Lebendigwerden in der organischen Körperbildung, aber auch eine vielmehr aufgelockerte, flüssigere Oberflächenbehandlung und Pinselführung. Giorgione erscheint bei solchem Vergleich fast noch quattrocentistisch. Sein Akt ist noch befangen und mit sorgfältig verschmolzenen Farben der Natur nachgebildet, Tizian dagegen arbeitet mit der ganzen fortgeschrittenen Erkenntniskraft und erhöhter Sinnenlust an der farbigen Erscheinung der Hochrenaissance. Es ist ein viel stärker subjektivistisch erfassendes, malerisches Gestalten.

Wie sehr diese venezianische Kunst auf verweichlichten Sinnengenuß ausging, wie auch das Gesellschaftsleben Formen annahm, die zu femininer Verweltlichung übergingen, zeigt Giacomo Nigretti gen. Palma Vecchio aus Serinalta bei Bergamo (geb. etwa 1480, 1510 in Venedig, † 28. Juli 1528). Er ist der ausgemachte Maitressenmaler. Seine Porträts schöner Frauen mit gefärbtem blondem Haar sind freilich in dem zarten Schmelz der Farben und der duftigen Weichheit des Lichtes auf dem fein rosa Fleisch und blonden Haar von besonderem Reiz. Wien besitzt eine Reihe derartiger schöner Frauenköpfe, bei denen ein feines kühles Rosa und lichtes Stahlblau im Gewand die weichen Akkorde vervollständigen. Berühmt sind die „Venezianerin" in Gal. Sciarra, Rom, und die sog. drei Schwestern in Dresden. Hier befindet sich von ihm neben Giorgiones Venus auch eine

Digitized by Google

gleiche Gestalt. Daß sich diese Geliebten der reichen venezianischen Herren nackt präsentieren, darf nicht verwundern. Es ist bezeichnend, wie Giorgiones Feingefühl für zarte Form und empfindsame Linie vollkommen verloren gegangen ist. Aller Reiz liegt in der sinnlich schönen Herausarbeitung des hellfarbigen, vollen Aktes, der fast schwimmend in dem flauen Licht vor matter Landschaft durch etwas plumpe Fülle und weichliche Sinnlichkeit des schwammigen Fleisches auffällt. Der farbige Reiz der Bilder des Palma, auch der oberflächlich und inhaltlos gestimmten großen Altarbilder, wie etwa der Madonna zwischen zwei Heiligen in S. Stefano Vicenza (Abb. 103) und hl. Familien, wo immer in irgendeiner Heiligen das Porträt einer solchen Schönen gegeben zu sein scheint, zeugen von einem sehr weich gestimmten Sentiment und warmem Farbengefühl.

Neben diesem typischen Vertreter der auf vorzüglicher Maltechnik und gutem Geschmack, aber bei geringer Tiefe fußenden venezianischen Daseinskunst erscheint Sebastiano del Piombo (1485—1547) als ein Meister von ungewöhnlich viel geistigem Gehalt. Er verdient wegen seiner Innerlichkeit und dem hohen Streben nach Formgröße besonders eingeschätzt zu werden. Nicht in der lüstern-schwülen Genußatmosphäre Venedigs, sondern im ernsten Rom und zu Füßen florentinischer Künstler hat er sich zu innerer Größe aufgerafft. Als Schüler Giorgiones hat er mit dessen sentimentaler Tonmalerei begonnen. Die Orgelflügel in S. Bartolommeo sind ganz giorgionesk, wo weiche Schatten um die Gestalten und in den gemalten Nischen spielen. Das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo gibt die Überleitung zu Michelangelo. Noch die drei weiblichen Heiligen links und der geschmeidige Sebastian erinnern in ihrer Weichheit an Giorgione. Aber die Hauptgestalt des thronenden Crisostomus ist in der sonderbaren Profilstellung nichts anderes denn eine freie Kopie von Michelangelos Zacharias der sixtinischen Decke. Da er gerade diese früheste in ihrer Profilstellung eigentlich ungünstigste Figur von Michelangelo übernahm, liegt die Vermutung nahe, daß er schon 1508, d. h. bald nach Beginn der Decke, in Rom war. Charakteristisch ist dabei die vielmehr trockene, breitflächige Malweise des in scharfem Faltenzug gegliederten, leuchtend roten Mantels. Sicher geht auch die Verwendung der Architektur zu mächtiger, kontrastlicher Wirkung, indem auch die Profilierungen an die Architektur der Decke erinnern, auf Michelangelo zurück, so daß man sagen kann, daß der große Aufbau michelangelesk ist. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß der Künstler diese Figur später über eine ältere Figur gemalt hat. Seine weiteren Werke lassen den steigenden Einfluß der römischen Schule erkennen. Die Fresken der Villa Farnesina im Galatheasaal mit Ovids Metamorphosen in den Lünetten sind noch von venezianischer Farbenpracht und Tonigkeit, aber sie zeigen schon Sebastianos Schwäche der Komposition. Noch giorgio-

Digitized by Google

nesk ist der Tod des Adam in den Uffizien, wenn auch in den kontrapostlich bewegten Gestalten florentinischer Geist erkenntlich wird.

Michelangelos Einfluß wächst und wird nicht nur in den nach venezianischer Art gewählten Halbfigurenstücken (Madonnen in London, Neapel u. a., Martyrium der hl. Agathe im Pitti, Florenz, kreuzschleppender Christus, Madrid), sondern noch mehr in groß angelegten Ganzfigurenkompositionen offenbar. Die Fresken in S. Pietro in Montorio, vor allem die Geißelung (1518), die Geburt Mariä in S. Maria del Popolo zu Rom, die Kreuztragung in Petersburg, die Auferweckung des Lazarus in der Nat. Gall. zu London, endlich die Grablegung Christi in Petersburg haben trotz mancher Härten auch in der düster gestimmten Malweise einen monumentalen Zug. Als hohes Lob für Sebastianos tief empfindsame Art muß gesagt werden, daß er der einzige Venezianer war, der den Geist Michelangelos in seiner herben Größe zu erfassen vermochte. Er hat ihm persönlich sehr nahe gestanden und oft Zeichnungen und Entwürfe des Meisters als Grundlage zu seinen Kompositionen benutzt. Es fehlt ihm zwar eigene Phantasie, aber ihm ist etwas von der großen Innerlichkeit und tiefen Wahrheit eigen, die nun einmal das Monumentale der Größe Michelangelos ausmachen. So wurde hier ein Venezianer von der tief denkerischen Gewalt des Florentiners fortgerissen und emporgehoben. Vielleicht das in der Einfachheit des Motives und der Größe der inneren Auffassung hervorragendste Stück ist seine Pietà in Viterbo (Abb. 83). Händeringend in harter Klage, das fahl vom Mondschein getroffene Gesicht gen Himmel richtend, sitzt Maria mit dem lang hingestreckten Christus zu ihren Füßen in der düstern Landschaft. Zunächst in den äußeren Mantelfalten ansetzend wird die Linienschwingung zum Wirbel im Oberkörper der Maria. Der Venezianer fügt an Ausdruckswerten die Beleuchtungseffekte hinzu: den Hintergrund bildet eine düstere, fleckig zerrissene Nachtlandschaft, in der fahler Mondschein bleiche, flackernde Lichter auf Wasser und Ruinen wirft. Gerade der Verzicht auf die Vielzahl der Figuren wie auf exaltierte Dramatisierung des Motives war bei Sebastianos Mangel an Kompositionstalent äußerst günstig. Es ist unbedingt das bedeutsamste Werk seiner Hand und erhebt ihn zu besonderer Höhe, fast zum Gipfel der klassischen Meister. Es ist eines der wenigen Werke, in dem sich große Form und edle Idee paaren, wo Inhalt und Fassung durch einen groß denkenden und vollendet gestaltenden Meister innigst verschmolzen sind.

Sebastiano war ein vorzüglicher Porträtist. Die Beeinflussung Michelangelos offenbart sich auch da allmählich in der Hingabe des weichen giorgionesken Helldunkels und in der Steigerung der Pose zu einem energischen, oft gesucht dramatischen Kontrapost. Das junge Mädchen bei Coock, Richmond, der junge Mann von 1514 in den Uffizien sind malerisch

Digitized by Google

weich, die sog. Fornarina (?) ebenda ist schon etwas trockener und größer in der Formgebung; dann kommen der berühmte Geigenspieler aus Gal. Sciarra (Paris, Rothschild) von 1518 und das Frauenporträt in Berlin, beide in starkem Kontrapost, letztere in der bestimmten Zeichnung und dem herben Typus wie in dem grauen Fleischton stark michelangelesk. Der Hauch malerischen Helldunkels ist bald ganz entschwunden. Um gleich zu seinen späteren Porträts überzugehen, beobachten wir, daß Sebastiano, der 1525 wieder nach Venedig ging, sich offenbar in Tizians Geist wandelte. Einige vorher entstandene Porträts (bärtiger Mann in Pest; im Pitti; Hadrian VI. in Neapel) zeigen Michelangelos asketischen Monumentalgeist. Aber seit 1525 erlangt er venezianischen Glanz und tizianeske Farbe wieder. Genannt seien der groß angelegte Pietro Aretino in Arezzo, vorzüglich aber das wundervoll charakterisierte Porträt des Andrea Doria in Gal. Doria, Rom, eines der imposantesten Porträts der Zeit. Bei großer Silhouette, sprechender Geste und scharf gezogenen Linien des herben Gesichtes zeigt sich eine kräftige Farbigkeit vor kühlem, grauem Grund und bei breiter Beleuchtung. Der tizianeske Ercole II. von Ferrara bei Coock, Richmond, sieht mehr wie ein früher Veronese aus. Wie aus Erz gegossen wirkt das Porträt Clemens VII. in Parma im breiten, großen Licht, das er nach seiner Rückkehr nach Rom (1529) malte. Auch im Porträt zeigt er gegenüber dem glanzvollen Tizian besondere Charaktergröße und hohe Auffassung.

Übergehend zu Tiziano Vecellio (1488—1576) müssen wir uns von Anfang an klar sein, daß wir in diesem gewaltigsten Bildgestalter Venedigs keinen Künstlergenius von der menschlichen Größe der Leonardo, Raffael oder Michelangelo suchen dürfen. Die venezianische Luft, diese lüsterne von orientalischem Geist durchtränkte Welthandelsstadt war nicht der Boden, aus dem heraus edles Menschentum wachsen konnte. Da wo Handelsprofit, Habgier und äußerliche Genußsucht herrschen, vermögen edleres Gefühl und höheres Streben nicht aufzukommen. Tizian tritt dem Pietro Aretino und dessen brutaler Gewalttätigkeit würdig zur Seite. Wir wissen ja auch, daß er im Leben von egoistischer Habgier und Rücksichtslosigkeit war. Ich betone das, um etwas der Überschätzung des Meisters entgegenzutreten. Freilich wenn man nach dem vollkommensten Repräsentanten eines bestimmten Menschentypus sucht, so haben wir hier für den im physischen Kraftbewußtsein und beherrschender Leidenschaftlichkeit selbstherrlich schwelgenden, brutalen Genius ein unübertroffenes Beispiel, und wenn man darum den Menschen hochschätzt, weil er der vollkommenste Vertreter seiner Art ist, dann gibt es keinen größeren als Tizian. Die gewalttätig schöpferische Macht seines Geistes, die überströmende Fülle seiner Kraftnatur bezwingt mit imposanter Leichtigkeit alle Aufgaben. Auch der geistigen Aufgabe wird er, wenn auch oft in äußerlicher Weise,

Digitized by Google

gerecht. Hat er ein Repräsentationsbild, eine Madonna mit Heiligen und Stifter zu malen, so vergißt er nicht Haltung und Würde. Soll es eine Himmelfahrt der Maria oder ein Heiligenmartyrium sein, so setzt er ungeheure dramatische Kraft ein. Venusfiguren, die die Sinnenlust zünden, sind schwellend in schwüler, schönheitlicher Überfülle gegeben, und Kindergruppen wie beschauliche Szenen werden in naiv heiterer Lebensfreude und jubelnder Daseinlust aufgewühlt; tragische Passionsszenen gestaltet er besonders in späteren Jahren in düsterer Farbenstimmung und zerrissener, unruhvoller Fleckenmanier.

Jedenfalls steht das Können des Meisters auf außerordentlicher Höhe. Tizian wirkt überraschend in seiner technischen Meisterschaft und der beherrschenden Gewalt seiner Mittel. Man muß mit dem Wohlbehagen des Genußmenschen und mit rücksichtsloser Daseinsfreude an seine Werke herantreten; sie wirken hinreißend im Sinnenrausch der Farben oder im Strudel dramatisch bewegter Figuren. Er schafft aus einem gewaltsamen, aufschäumenden Kraftüberschuß heraus, wobei er aber selten auf Vertiefung des geistigen Motives oder äußerste Verarbeitung des künstlerischen Problems ausgeht. Dabei kann er in der Dramatik der Auffassung von grandioser Wucht der geistigen Gestaltung sein.

Die Schöpferkraft des Meisters war eine außerordentliche; wir können unmöglich das ganze Material einzeln verarbeiten, sondern müssen zusammenfassend gruppieren. Als Bellini-Schüler zeigt er zunächst die kristallklare, leuchtende Lokalfarbe und den emailartigen Farbenschmelz seines Lehrers. Farbenfülle und Freudigkeit herrschen auch weiter, nur nimmt er dem Farbenauftrag bald die Härte. Eine Reihe Halbfigurenmadonnen zeigen in Typus wie Farben Verwandtschaft mit Bellini. Die Zigeunermadonna in Wien, die Madonna mit hl. Antonius in den Uffizien, Madonnen mit Heiligen in Wien und Madrid, die Kirchenmadonna in Wien und endlich die bedeutend spätere Madonna mit Heiligen in Dresden offenbaren das allmähliche Herauswachsen aus der etwas steif-zeremoniellen Haltung Bellinis zu dramatischer Belebung und bewegter Komposition, nicht nur in Bewegung und Linie, sondern auch in Farbe und Form. Weiterhin hat Giorgiones Einfluß auf ihn gewirkt. Das zeigt sich nicht nur in der Wandlung der Typen, die voller und weicher werden, sondern auch in den Darstellungsstoffen. Es tauchen genrehafte, allegorische und mythologische Szenen auf. Wir wissen, daß er das Bild der ruhenden Venus Giorgiones in Dresden vollendete. Das Tuch, auf dem die Venus liegt, ferner die Landschaft zeigen deutlich seinen energischen Strich, der durch Klarheit und Härte gegen die empfindsame Malweise Giorgiones absticht. Vielleicht das früheste Bild weltlichen Genres befindet sich in der Bridgewater-Gall. zu London, darstellend die drei Lebensalter, wo besonders die Landschaft

Digitized by Google

giorgionesk ist. Dasselbe ist auch auf der berühmten „Amor sacro e profano" in der Gal. Borghese (Abb. 84) der Fall, deren Deutung neuerdings auf das Gebiet antiker Mythologie — Venus überredet Medea — verlegt wird. Die Figuren jedoch atmen ganz den Geist Tizians, sie zeigen große Energie der Zeichnung, klare, fast harte Formgebung und dazu außerordentliche Bestimmtheit des Kolorits, verbunden mit bewußter Abwägung der großen Effekte und Kontrastwirkungen. Während Giorgione, lyrisch gestimmt, mehr den zarten Stimmungston herausarbeitet, bringt Tizian mit Bewußtheit den schönen Akt, der sich in sicherer Bewegung und im leuchtenden Karnat voll erstrahlend von dem tiefkarminroten, flatternden Mantel abhebt, in Kontrast zu der prunkhaft bekleideten, ruhig dasitzenden Figur, die noch widerstrebend den verführerischen Worten der Venus lauscht. Sie hat ihren Schatz in der Schale noch verborgen, während Venus rechts sie schon geöffnet emporhält. Der als Brunnen verwendete Sarkophag, auf dem beide sitzen, gibt zusammen mit dem im Wasser spielenden Amor die Verbindung. Die dunkle Baumgruppe in der Mitte bedeutet einen neuen Kontrast zu den farbig-leuchtenden Gestalten. Man beobachte auch an den Bäumen die andere Energie der Zeichnung gegenüber dem zart umschleiernden Giorgione.

Zu diesem vielbewunderten Meisterwerk glanzvollen Kolorits kommen noch andere giorgioneske Bilder; so das Konzert im Pitti, das in der festen Zeichnung und klaren Lichtbehandlung auf Tizian weist, wenn auch unter starkem Einfluß des älteren Meisters. Selbständiger sind weitere Halbfigurenbilder, wie Herodias mit dem Haupte Johannes in Gal. Doria zu Rom, der an Bildung und Ausdruck außergewöhnlich schöne Zinsgroschen in Dresden, die koloristisch prachtvolle Flora der Uffizien (etwa 1515), endlich die schon fortgeschrittene sog. Geliebte Tizians (?) im Louvre (1520). Wenn man dann das andere Halbfigurenbild ebenda, die Allegorie des d'Avalos von 1533, endlich die Lavinia, Berlin (etwa 1540), hinzunimmt, so sieht man einmal am Halbfigurenbild die ganze Entwicklung Tizians von der klaren Malweise der Frühzeit mit kräftigen, glatt verarbeiteten Lokalfarben und bei noch harter Zeichnung wie strenger Formgebung zu weicher, breiter Formfülle und warm glühender Farbenpracht in den Stücken von 1520/30, dann aber zu einer allmählichen Auflockerung dieser Farbenmassen mit mehr breitem Pinselstrich und locker aufgesetzten Lichtern. An Stelle der emailartigen Glätte des Farbenauftrages der Bellinischule und des warmen Tones bei Giorgione tritt eine zarter-durchsichtige, kühlere Gesamtstimmung. Bewegung und Linie betreffend wird alles kontrastreicher, lebendiger, und zwar selten aus Interesse an der absoluten Wahrheit der Naturerscheinung, sondern künstlerischen Wirkungen zuliebe.

Aber nicht im Halbfigurenbild, sondern im ganzfigurigen Altargemälde

Digitized by Google

entwickelt sich Tizian zu seiner eigenen Größe. Die beiden Frühbilder mit dem hl. Petrus in Antwerpen und dem hl. Markus in Venedig, S. Salute, sind noch unbeholfen. Die Verkündigung der Maria in Treviso ist, wenn auch ungeschickt in der Komposition, eigenartig in der Raumkonstruktion mit Hilfe einer schrägen Architekturkulisse, ähnlich Piombos Crisostomus. Erst die berühmte Himmelfahrt Mariä (l'Assunta) in den Frari zu Venedig von 1518 offenbart Tizians Meisterschaft in der dramatisch bewegten Figurenkomposition. Der Aufbau ist in strenger Dreigliederung: Maria in der Mitte von Strahlenglorie und Engelscharen umgeben, unten die aufgeregten Jünger im dramatischen Durcheinander und oben Gottvater, der Maria entgegenschwebend. Hier hat Tizians Kompositionsgabe in erregten Gruppen und Bewegungen zum ersten Male große Gestalt gewonnen. Der Sturm der Erregung rast in den ausgestreckten Armen und hochgerichteten Köpfen der Jünger nach oben, wo Maria im Wirbelwind emporschwebt. Die Vertikale überherrscht, aber wie zur Beruhigung des wilden Linienspiels senkt sich ihr die weitgebreitete Gestalt Gottvaters horizontal entgegen. Außerordentlich sind die Einzelschönheiten in den entzückenden Putten, die im lichten Himmelssonnenschein tummeln, bis zu den noch etwas hart leuchtenden Farben und den von übergewaltigem Pathos durchbebten Figuren. Bewegte Linien und lebhafte Farben einen sich wunderbar.

Kraftstrotzende Schöpferkraft, leidenschaftlicher Eigenwille geht durch Tizians Bilder. Alle Darstellungsmittel stehen zu freiester Entfaltung in Form wie Farbe, in Klarheit des Lichtes, wie Leuchtkraft des Karnates bei einer äußerst stark akzentuierten Beweglichkeit seiner schön gebildeten Gestalten. Kraftvolle Farben, heitere lebendige Stimmung charakterisieren die Werke dieser Zeit. Das Venusfest (1518) in Madrid ist ein entzückendes Spiel lachender, scherzender, tanzender Kinder. Das Bacchanal (Abb. 81) ebenda ist äußerst bewegt, energische Bewegungen und Gegenbewegungen in den dramatischen Gruppen, sinnlich volle Frauenkörper, leuchtenden Farbglanz zeigend. Dann Bacchus und Ariadne in London (1523) von gleichem Glanz und Festigkeit der Farbe wie Form. Auch im Altarbild zeigt er die Neigung für stark bewegte Figuren und die gleiche Leuchtkraft der Farbe. Die in der Komposition bedeutende, zwar etwas theatralische, aber sehr lebendig bewegte Grablegung im Louvre ist ein Meisterstück in schwungvollem Zusammenschluß der Linien. Man vergleiche sie einmal mit Raffaels Grablegung, die sicher das Vorbild gegeben hat. Wenn der ältere Meister zunächst noch realistischen Absichten folgte und dabei die Führungslinien der beiden tragenden Männer auseinandergehen läßt, schließt der Cinquecentist die Gruppe in sich zusammen und fügt auch die linken Figuren der Maria in die Kurve ein. Maria in Glorie mit Heiligen in S. Domenico zu Ancona, die Auferstehung Christi in S. Nazaro e Celso

Digitized by Google

zu Brescia, dann die Madonna in Glorie im Vatikan zeigen eine fortlaufende Entwicklungsreihe, die zu immer monumentalerer Gestaltung der Komposition führt. Die Figuren nehmen an Körpermasse zu, stehen nicht mehr hart in der Silhouette da, sondern fügen sich weich in den Raum.

Schließlich kommt zu der dramatischen Belebung der einzelnen Figuren die lebensvolle Durchdringung und Gestaltung des Raumes. Schon auf dem Bild im Vatikan von 1526 stehen wuchtige Gestalten im freien Raum herum, ohne strenge Symmetrie, in ihren raumfüllenden Körpermassen vom weichen, tonigen Licht zusammengehalten. Zu den ruhevollen Figuren kontrastiert die lebendig bewegte, sitzende Madonna in den Wolken. Dann bringt 1526 die Madonna der Familie Pesaro in den Frari zu Venedig (Abb. 85) die grandiose Lösung des Altarbildes, der Madonna zwischen Heiligen. Vor dieser Komposition, die dramatische Belebung mit freiester Raumdisposition vereint, will es fast scheinen, als ob alles, was die Renaissance bis dahin geschaffen hatte, gebunden gewesen wäre. Kompositionell bringt er dabei eigentlich das Gleiche, was Raffaels Messe von Bolsena gegeben hat, so daß eine Beeinflussung sicher erscheint. Auf Raffaels Fresko war die Verschiedenheit der Bildhälften durch äußere Unregelmäßigkeiten hervorgerufen. Er mußte bei der Ungleichheit der beiden Seitenteile versuchen, das was rechts an Breite mehr da war, durch Raumtiefe und Bewegtheit der Figuren zu ersetzen. Dasselbe bringt Tizian, dessen hl. Franciscus übrigens an die pathetische Rückenfigur dort erinnert. Dabei ist die für die Altarkomposition wichtigste Neuerung die eigenwillige Aufgabe der Zentralkomposition, was übrigens schon Cima auf einem Altarbild in Parma (Abb. 77) gewagt hat. Zur Gewinnung des malerischen Gleichgewichtes wird durch Hin inschieben der Maria quer in das Bild hinein, das was rechts in der Breite verloren geht, in der Tiefe gewonnen. Damit ist der Raum mit seiner Tiefe als kompositioneller Faktor endgültig erobert. Weiter formen die machtvolle Architektur, die Putten oben in den Wolken, endlich jedoch die große Verteilung der Licht- und Schattenmassen den Aufbau machtvoll zum geschlossenen Bild. Eine mächtige zusammenhaltende Schwungkraft geht durch das Spiel der Linien und Bewegungen: von links steigt die Bewegungslinie an, am Mantel des Petrus empor über das Buch hinweg zu Maria; dort wird sie in der Wendung des Kindes nach rechts gedreht, um über den hl. Franz hinabzugleiten. Die emporsteigenden Säulen schlagen mächtige Akkorde an und der goldene Lichtschein belebt die farbig sehr vielfältigen Gestalten. Mit diesem Meisterwerk monumentaler Komposition schließt die zweite Epoche des Meisters ab. Hier aber möchte ich auf Tizians außerordentliche dramatische Begabung und darauf, daß er ihr nicht nur in Farbe und Licht, sondern auch in großer Linie, bewegter Silhouette Ausdruck verleiht, hinweisen. Damit

Digitized by Google

kommen seine Werke nicht über gewisse reliefmäßige Wirkung heraus, und in den großen Kontrasten, die er gegeneinander ausspielt, tritt ein stark dekoratives Effektspiel zutage. Er wird auch in späten Werken nicht zum reinen malerischen Naturalisten. Sein Schönheitsgefühl bleibt immer lebendig.

In dieser Zeit ist Tizian vorzüglich als Porträtist beschäftigt gewesen. Höchste Objektivität, ein feiner Blick für das Charakteristische und kühle Beobachtung zeichnen seine Porträts aus. Die Gestalten stehen zumeist ruhig da und nur eine leichte Drehung des Auges gibt ihnen Ausdruck und Leben. Das Gesicht pflegt in seinem leuchtenden Karnat und in der Klarheit der Formgebung bei den zumeist schwarz gekleideten Gestalten besonders warm und lebendig herauszutreten. Der Arzt Lana in Wien, der Mann mit dem Handschuh im Louvre, Porträts junger Männer in Berlin, München, im Pitti zu Florenz seien genannt.

Dann jedoch kommt um 1527 das Porträt der Herzogin Eleonora von Urbino, gen. La Bella, im Pitti. Es scheint als ob diese schöne Frau mit ihrem warmbrünetten Haar, dem zarten Teint, der durch das feine Blau des Gewandes noch besonders zur Wirkung kommt, eine Revolution in Tizians koloristischem Empfinden bezeichnete. Dies Porträt steht am Beginn einer neuen Epoche Tizians, in der er sich mehr und mehr mit den feineren Lichtspielen beschäftigte und die schwere Plastik der Lokalfarbe zu lösen strebte. Der zitternde Lichtschimmer auf dem zarten Fleisch und dem lichten Blau des Gewandes, die Weichheit der Form ohne die bisherige Schwere und plastische Fülle bedeuten etwas Neues. Vor einem dunklen, neutralen Grund wirken die zarten Farben und das magische Schillern der duftigen Lichter wie ein maltechnisches Meisterstück. Als Tizian auch den Körper der schönen Fürstin malen durfte, auf der Venus der Uffizien, da suchte er den Reiz dieses schlanken Leibes in aller Weichheit herauszuholen. Über ihm liegt ein zart schimmernder Lichtschein. Man vergleiche damit etwa den Akt auf dem Amor sacro e profano in Villa Borghese oder Giorgiones Venus in Dresden. Nicht nur treibt die Zeichnung ein wundervoll schwingendes Spiel in der Silhouette, sondern auch die harten Töne und festen Farben sind verschwunden; nur hinten im Grunde dürfen strengere Linien, d. h. Horizontale und Vertikale und lebhaftere Farben festere Akkorde anschlagen. Sie bilden die Kontrastfolie zu dem ganz fein vom Licht durchleuchteten Leib. Ein neuer zarterer Frauentypus ist gegeben, den er in verschiedenen Porträts (Wien, Petersburg) wieder bringt.

Jedenfalls gewinnt das Licht allmählich die Oberhand über die Farbe. Aber das Licht, das hier so lyrisch gestimmt ist, sucht er auch dramatisch zu gestalten. Sein berühmter, leider 1867 verbrannter Petrus Martyr von 1528/30 in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (dort eine Kopie) fügt zu der dramatisch erregten Figurenbewegung und Linienführung das magische

Digitized by Google

Aufflammen des Lichtes. Große Licht- und breite Schattenmassen wogen hin und her, den Gestalten nur in ihren ganz großen Bewegungen ein Eigenrecht gewährend. Das Flackern und Blitzen des Lichtes bringt neue Steigerungen in die wild aufgeregte Stimmung. Die Komposition ist ein Meisterstück voll Wucht und dramatischem Pathos.

Die nächsten Jahre lassen eine gewisse Erschlaffung erkennen. Wenige ganzfigurige Madonnenbilder (Louvre), eine Anzahl von Porträts (Hippolyt Medici im Pitti; Karl V., Madrid (1533); Isabella d'Este, Wien; Francesco della Rovere und Eleonore Gonzaga von Urbino (1537) in den Uffizien; Franz I. im Louvre) sind fast das einzige. Auf diesen Porträts, besonders auf denen der Rovere und Gonzaga, ebenso wie auf der Allegorie des Avalos im Louvre entfaltet er eine tiefe Fülle der Farben bei schon breiteren Lichtern. Dazu kommt eine Himmelfahrt Mariä im Dom zu Verona, mit der verglichen das scharf geschnittene der Figuren und das Linear-dramatische der Bewegungen und Formen auf der früheren Assunta klar wird.

Dann aber bringt der Tempelgang der Maria im Dogenpalast (um 1540) eine große Leistung. Hier läßt der Meister äußerst reizvoll ein feines Licht über dem Ganzen schimmern. Die dramatische Pose ist ausgeschaltet, allein das zarte Lichtspiel, das in der kleinen, blau gekleideten Maria ein Zentrum findet, überherrscht alles. Dabei entfaltet der Künstler ein erhöhtes, maltechnisches Können in der Entwicklung differenzierten Farbenauftrages. Glatte Stoffe malt er mit glatter Farbe, in den Wolken und am schillernden Lichtglanz oder auf der Architektur wird er flockiger und lockerer. Bedeutsam ist weiterhin der mächtige, architektonische Aufbau, durch den er bewegte Gliederung und Haltung zugleich auf die große Bildebene bringt, mit großem, kompositionellem Geschick das kleine Figürchen der Maria in den Brennpunkt des Ganzen vor die Mitte der Säulenhalle stellend. Dieser große Aufwand an prunkhafter Architektur auf der breiten Wand war weiterhin für Paolo Veronese, auf den auch der helle Gesamtton gewirkt hat, bei dem Aufbau seiner berühmten Gastmähler ausschlaggebend.

Mehr und mehr entwickelt der Künstler seine Malerfreude an der Wiedergabe des Stofflichen. So arbeitet er auf dem Bildnis der Tochter des Rob. Strozzi in Berlin das feine Schillern des weißen Seidenkleides, des goldenen Lockenhaares und den satten Ton des roten Samts heraus. Dasselbe Bestreben zeigen das Porträt der Catarina Cornaro der Uffizien in ihrem violetten Seidenkleid, das vorzüglich charakterisierte Porträt Pauls III. mit seinen Nepoten in Neapel in einem lebhaften Farbenspiel in Rot, der energisch-brutale Pietro Aretino im Pitti u. a. Verschiedene Venus- und Danaebilder (Danae in Neapel, Venus und Orgelspieler in Madrid und Berlin, Venus und Cupido in den Uffizien) zeigen eine fortschreitende Auflockerung des Farbauftrages. Wenn auf der frühen Venus der Uffizien zu-

Digitized by Google

nächst der zarte Lichthauch und die Delikatesse des jugendlichen Frauenleibes geschildert werden sollte, geht er jetzt auf das Stoffliche des Fleisches der voll entwickelten Frau ein, wozu noch der lebhafte Reflex auf dem Samt der Teppiche und Vorhänge kommt, die bald grün, bald orange oder in verschiedenem Rot in den breit hingestrichenen Lichtern und leicht gebrochenen Farben zusammen mit dem warmen Goldgelb im Gewand des Orgelspielers die Weichheit und Geschlossenheit des feingetönten Aktes zu eigenartig schöner Wirkung bringen.

Tizians schöpferische Tat liegt vorzüglich in der Entwicklung noch nie geahnter Reize des Kolorits. Kein Künstler, auch Rubens nicht, hat eine gleich vielfältige Entfaltung koloristischer Werte gebracht. Dabei muß betont werden, daß ihn gewiß weniger realistische Absichten oder gar das Interesse für die Wahrheit des Lufttones, als vielmehr das rein sinnliche Geschmacksempfinden von der strengen, harten, aber eintönigen Lokalfarbe zu gebrochenen Halbtönen übergehen ließ. Er bringt im Laufe seiner langen Schaffenszeit eine unendliche Vielfältigkeit, die die Nuancierungen immer raffinierter und zugleich mysteriöser werden läßt, bis er in seinem Altersstil zu fahler, violettlich grauer Grundtönung und impressionistischen Effekten kommt. Da bei Tizian alles aus der Überfülle an leidenschaftlicher Kraft und in der Erregung geboren ist, lag ihm auch die vertiefte Behandlung des malerischen Problems ferne und man darf nicht absolute Konsequenz erwarten. Geschmackliche Launen spielen immer wieder hinein und man hat dazu den Eindruck, daß die technische Entwicklung im Pinselstrich wie Farbengeschmack mit gewissen Veränderungen seines Auges zusammengehangen hat.

In dem Wechsel der Auffassungen kann man zwei Gruppen bilden. Zunächst Bilder, auf denen er seine Sinnenlust und Farbenfreudigkeit überschäumen läßt — freilich in mehr durchsichtigen Farbenspielen und Akkorden zarter Halbtöne und bei fortschreitend lockerer und dünner werdendem Farbauftrag. Es sind zumeist mythologische Motive: weibliche Akte; drei Danaedarstellungen in Madrid, Wien und Petersburg (1554) lassen die Auflockerung der Farbe und die Verhüllung jeder festen Form und harter Lichter im Nebeldunst erkennen. Besonders schön und von außerordentlichem Schmelz der Farbe im Körper und blonden Haar der Venus bei wundervollem Linienschwung in den Bewegungen der schön zusammengefaßten Gruppe ist Venus und Adonis (1554) in Madrid, entzückend fein gemalt die Lavinia in Dresden (1555) und die Toilette der Venus in Petersburg. Es folgen eine Diana und Aktäon und eine Diana und Kallisto, beide in Bridgewater-Gall., London, und letztere Darstellung nochmals in Wien (1559), ferner ein Halbfigurenbild, die Erziehung Amors in Gal. Borghese, Rom. Die Farben blassen immer mehr aus, duftiges Licht, fleckige Pinsel-

Digitized by Google

führung bringen Lockerungen überall; „Nymphe und Satyr" in Wien erscheint zart aufgelöst in einer ganz durchsichtigen Maltechnik bei schon vollkommen verblaßten Farben. Der leise Duft dieser Spätbilder — man vergleiche in Gal. Borghese die Erziehung Amors mit der himmlischen und irdischen Liebe, oder die Lavinia mit dem Zinsgroschen in Dresden — verleiht diesen Bildern einen außerordentlichen Reiz. Auch einige Männerporträts, wie das eines jungen Engländers im Pitti, Florenz; Philipp II. in Madrid; ferner die Gloria und die Grablegung, ebenda (1559) gehören in diese Reihe liebenswürdiger, farbenfreudiger Bilder. Besonders letztgenanntes Stück, in ganz breitgestrichenen, hellen Farben hingeworfen, wirkt im Vergleich mit der früheren, vielmehr klar zeichnerisch behandelten Grablegung im Louvre wesentlich aufgelockert und flüssiger. Die Linie hat keinerlei führende Kraft mehr und die Formen sind ohne schwere Schatten oder harte Lichter gebildet. Man hat den Eindruck einer im Licht aufgelösten, farbigen Materie voll weicher, zerfließender Beweglichkeit.

Die andere Gruppe von Bildern bringt den Altersstil des Meisters. Während die eben besprochenen Stücke das Weiterklingen einer liebenswürdig schönheitlichen Weise zeigen, lassen sich hier monumentale Wucht und farbige Kraft feststellen. Es sind mächtige Repräsentationsstücke, bei denen Tizian mit ganz starken Effekten arbeitet. Voran stehen zwei 1548 in Augsburg gemalte Porträts des greisen Kaisers Karl V. Das Münchener Porträt mit der sitzenden Gestalt arbeitet mit großen, intensiven Farbenflächen: der rote Teppich, der gelbe Vorhang, das tiefe Schwarz des Kostümes, karminrot am Sessel, dazu aber das gallige Karnat des harten, herrischen Gesichtes, dessen abstoßende Farbe nur ein noch trüberer Stimmungston in der landschaftlichen Ferne übertrifft. Das sind rein koloristische Kontrastwirkungen und Kombinationen ohne irgendwelche realistische Absichten. Es ist ein großes, farbiges Repräsentationsstück. Stark realistisch wirkt das Reiterporträt in Madrid. In stärkstem Kontrast stehen der fahle, atmosphärische Stimmungston der breitflockig gemalten Landschaft und der harte Schnitt des Reiters wie die grellen Reflexe am schillernden Panzer bei gewisser stofflicher Delikatesse der Oberflächenbehandlung. Freilich ist vielmehr ein dekorativer Kontrast herausgearbeitet, wobei es dem Künstler weniger auf die Gestaltung malerischer Raumwirkungen ankam. Das was aber gerade dieses Bild bedeutsam und fortschrittlich erscheinen läßt, ist, daß diese koloristischen Kontraste mit Hilfe verschiedenfacher Behandlung der Pinselführung und Strichbehandlung gesteigert sind. Wir stehen hier am Anbeginn eines neuen Abschnittes in der Geschichte der Malerei. Es ist die Entwicklung der Oberflächenbehandlung und des Pinselstriches im farbigen Bilde.

Ähnliches erstrebt der Meister auf seinem Dogen Grimani vor dem

Digitized by Google

Glauben knieend im Dogenpalast, Venedig (Abb. 5). Zu den Bewegungskontrasten und Farbakkorden wie Dissonanzen kommen die Tonkontraste, die in der Differenz des Oberflächenglanzes entwickelt sind. Dem in schillernden Panzer und Gewand gehüllten, von glanzvoll-farbigen Gestalten begleiteten, knieenden Dogen ist der stehende Markus in vielmehr stumpfen Tönen und weicherer Malweise gegenübergestellt. Man vergleiche beide Köpfe, die durchaus die gleiche Haltung zeigen. Auf der einen Seite das scharfgeschnittene, bartlose Gesicht des bleichen Dogen in hartem Glanz, auf der anderen Seite weich und voll gemalt der bärtige Kopf des Markus. Den dritten Ton zum Akkord schlägt die vor schleierhaften Dunst heraustretende Gestalt des Glaubens an. Aber auch hier kann nicht von malerischer Gestaltung atmosphärischer Weiten gesprochen werden. Alle drei Hauptgestalten stehen schließlich doch in starkem Relief vor dem dunstigen Grund. Eine Kreuzigung in Ancona, Pinakothek, ist mehr flockig breit gemalt, ein groß charakterisiertes Männerporträt in Dresden (1561) arbeitet mit starken Kontrasten der kühlen Farbenskala. Dann aber stehen am Schluß der Entwicklung sein Selbstporträt in Berlin, die große Madonna und die Dornenkrönung in München und die unvollendet hinterlassene Pietà in Venedig, Akademie, in denen nicht nur die Farbe und die einzelnen Farbenkomplexe, sondern auch alle Teile und das gesamte Bildfeld eine bedeutsame Auflockerung erfahren. Flockig und locker legt sich das Licht in grauviolettlichem Schiller auf die ganze Fläche und verhüllt die Gestalten wie den Raum mit eigentümlich fahlem Schein.

Tizian offenbart sich hier als der Meister lebendiger Strichführung. Ihm und seiner malerischen Energie verdankt die Menschheit die Entwicklung der malerischen Technik, der Strichführung in breit gelockerter Fleckenmanier. Lokalkolorit und sorgsame Durchmodellierung der Form, wie sie selbst Correggios sorgsamste Maltechnik zeigt, scheinen endlich überwunden. Auflockerung des Bildfeldes, der Farbenflächen, Leidenschaftlichkeit allein schon in der Führung des Pinsels, im Farbstrich treten an ihre Stelle. Der Malerei eröffnen sich damit neue, unendliche Weiten. Der freie, malerische Geist beginnt sich zu erheben. Rubens wie Velasquez und gewiß auch Rembrandt haben von diesem großen, venezianischen Genius der Farbe und der koloristischen Auflockerung des Bildfeldes in eine farbige bewegte Substanz gelernt. Bei solcher Bedeutung des Meisters erübrigt es sich von kleinen Einzelheiten, von den Einflüssen, die für die Komposition auf der Grablegung und der Frarimadonna von Raffael, für Tonumstimmung in lichten Farben von Lotto und für Farbzersetzung von Tintoretto kamen, zu reden. Die leidenschaftlich-geniale Individualität des Meisters überragt und durchsetzt alles so sehr mit neuer, eigener Kraft, daß jene Einflüsse klein und die Beeinflussungstheorien lächerlich erscheinen müssen.



Digitized by Google

Wenn in Rom, Florenz und Mittelitalien nach der gewaltigen geistigen Erhöhung in den genialen Großmeistern eine sichtliche Erschlaffung eintrat, sproßte und trieb die Malerei in Venedig wunderbar reich empor. Es ist überschäumender Sinnenrausch, der in vielfältiger Farbenpracht und einer etwas leeren Prunkhaftigkeit überraschend üppige Blüten treibt. Den als Lichtmaler bedeutenden Lotto behandeln wir bei Correggio. Die venezianischen Kirchen strahlen noch heute in farbenschillernder Pracht ihrer Altäre. Voran steht der zu seiner Zeit dem Tizian fast gleich geschätzte Giov. Antonio Pordenone (1483—1539). Er war vorzüglich Freskenmaler und zeichnet sich auf seinen Cyklen in Castel Colalto bei Conegliano (bis 1513), besonders auf der Heimsuchung und Verstummung des Zacharias durch eigene Wärme des Tones, auf anderen wieder wie in Cremona, Dom 1520), besonders auf der Kreuzabnahme durch großzügige Dramatik aus, während die in Mad. di Campagna (1529) zu Piacenza etwas überladen ist gegenüber der Zurückhaltung in Casarsa (1525). Seinen Werken fehlt der einheitliche Zug. Neben Palmas Weichheit steht auch auf seinen Altarbildern tizianeske Dramatik. Nicht zu verwechseln ist mit ihm Bernardino Licinio Pordenone, der, aus Bergamo stammend, vorzüglich Porträtmaler war.

Von den Nachfolgern Tizians seien neben den drei Bonifazio Veronese, Paris Bordone (1500—1571), der als Porträtmaler tüchtiges geleistet hat (junger Mann in den Uffizien, die Amme der Medici im Pitti, bärtiger Mann in Pal. Rosso zu Genua, Liebespaar in der Brera, Mailand). Auf seinen Altarbildern vereint er entzückende, koloristische Effekte mit liebenswürdig phantastischer Stimmung. Seine koloristische Eigenart sind ein kühl schillerndes Karmin, ein rosa getöntes Karnat und rötliches Haar. Genannt seien die hl. Familie im Palazzo rosso zu Genua, verschiedene Bilder in Treviso und in Mailand, endlich die hl. Familie im Pal. Colonna zu Rom und der phantastisch liebenswürdige Ritter Georg im Vatikan.

Wie die Schulen von Vicenza, Bergamo, so steht auch Brescia unter venezianischem Einfluß. Drei Künstler haben dort eine Kunstschule von besonderer Eigenart gegründet. Giovanni Girolamo Savoldo (1480—1548) neigt zu drastischen Beleuchtungseffekten, die in der kühlen Tönung und Stärke der Farbwirkungen manchmal etwas Großartiges haben. Er hat die Madonna mit Heiligen und Hirten gern wirkungsvoll in phantastischer Abendbeleuchtung gemalt (Gal. Martinengo zu Brescia, S. Giobbe zu Venedig, Gal. zu Turin). Eine Madonna mit Heiligen in Mailand, ein Abendmahl in Gal. Quirino-Stampaglia zu Venedig und die Pietà in Berlin geben weitere Beispiele seiner herben, dramatischen Auffassung, wo zu den in kalten Tönen schillernden Gewändern, dem roten Abendhimmel ein unangenehm grünlicher Fleischton hinzukommt. Monumental wirkt auch ein hl. Hieronymus in Gal. Layard zu Venedig.

Digitized by Google

Mehr auf leuchtende Farbenpracht in warmen, vollen Tönen gestimmt ist Girolamo Romanino (1495—1566), der in sinnlich-weichen Farbenspielen bei einer gewissen Wucht der farbigen Massen schwelgt. Palmas und besonders Pordenones Auffassung schwebt ihm vor. Sein Altarbild in S. Francesco zu Brescia und noch mehr das in der Galerie zu Padua (1513), beide in prachtvollen, geschnitzten Goldrahmen, sind an satter, tief leuchtender Farbenglut mit das reichste, was venezianischer Kolorismus in sinnlicher Überfülle geschaffen hat. Romanino sucht das Farbige der Erscheinung in äußerster Pracht zur Darstellung zu bringen. Das Karnat hat leicht etwas branstig Rotes, wie er überhaupt die warme Seite der Farbenskala bei weitem bevorzugt. Schon das frühe noch etwas befangene Bild der Madonna mit zwei Heiligen in Berlin zeigt dieses koloristische Streben nach weichen, warmen Tönen, noch mehr jedoch seine späteren Werke, wie das Altarbild in London mit der Anbetung des Kindes, ferner verschiedene Bilder, Fresken und Porträts der Gal. Martinengo in Brescia. In letzter Zeit mischt sich ein bizarr-dramatischer Zug bei, der jedoch von der Größe der Auffassung übertönt wird; so auf seinen Bildern in S. Giovanni Ev. zu Brescia mit der Auferweckung des Lazarus und der Fußwaschung oder auf der Beweinung in Berlin. Auch hier bewahrt er sein etwas schweres, warmes Kolorit. Nur manchmal, wie auf den Bildern von S. Alessandro in Bergamo, einem Altarbild in Padua (1521) bringt er kühlere Tönungen. Ein zarter, lichter Silberschimmer legt sich über das Ganze.

Hier knüpft sein Schüler Alessandro Bonvicino, gen. Moretto (1498—1555) an, der, auch Schüler Palma Vecchios, in seinem Farbempfinden zu kühleren Farbspielen neigt. Er hat, was feine Abstimmung der Töne auf ein leichtes, perlgraues Schillern über der Oberfläche und auf kalte Farbenharmonien betrifft, das Delikateste geleistet, was der Kolorismus damals in Oberitalien gegeben hat. Er ist außerordentlich fruchtbar gewesen, wobei freilich eine gewisse handwerksmäßige Fertigkeit und Leere zutage treten. Die Kirchen von Brescia sind noch jetzt mit seinen Werken reich geschmückt. Seine Gestalten stoßen etwas durch ihre Ausdruckslosigkeit, die sich leicht in leeres Pathos wandelt, ab. Der zu seinen besten Zeiten wunderbar fein silbergrau schillernde Gesamtton erstarrt in den späteren Jahren zu einem harten Aschgrau. Gegenüber dem leidenschaftlich warmen Romanino, der seinen Gestalten eher zu glühende Töne gibt, erscheinen seine Bilder wie kühle Abklärung und feine Berechnung. Man vergleiche die leidenschaftliche Himmelfahrt Romaninos in S. Alessandro zu Bergamo oder dessen wild erregte Fußwaschung in Gal. Martinengo mit Morettos gleichen Bildern im Dom zu Brescia und in S. Maria Calchera ebenda. Seine Madonnen und Heiligen sind ruhig und kühl, ohne besondere innere Erregung, allein die Delikatesse der feinen Farbennuancierungen verleiht



Digitized by Google

ihnen besonderen Reiz. Gelegentlich nimmt er sich, wie auf genannter Himmelfahrt oder auf einem Petrus Martyr in Mailand, Tizians Kompositionen zum Vorbild, aber wir vermissen den dramatischen Schwung, die Lebendigkeit und Kraft tizianesker Farben. Am reizvollsten sind die Frühbilder, wo er die Wärme der Farbtöne Romaninos unter einem leichten Silberschleier hervorglühen läßt, oder wenn er, offenbar unter Tizians Einfluß, kräftigere Töne bringt, wie auf einer Madonna, der Nikolaus von Bari Schulkinder empfiehlt, in Gal. Martinengo zu Brescia von 1539, tiefleuchtend und schillernd in den Farben, groß in den Formen und liebenswürdig im Ausdruck. Die Komposition erinnert an die Pesaro-Madonna Tizians. Ein gutes Werk der späten Zeit von entzückend feinem Silberton, zartestem Helldunkel, auch innerlich bewegt ist die Krönung Mariä in S. Nazzaro e Celso zu Brescia. Auch sonst finden sich bedeutende Bilder seiner Hand, so in Frankfurt a. M. eine thronende Madonna, in Venedig eine groß komponierte Darstellung Christus bei dem Pharisäer, in Berlin u. a.

Sein Hervorragendstes hat Moretto im Porträt geleistet, wo er in der schlichten Größe der Auffassung und kühlen Stimmung an Tizian erinnert. Porträts befinden sich im Pal. Martinengo zu Brescia, im Pal. Rosso zu Genua, besonders das prachtvolle Porträt eines Patriziers im Pelzmantel als Kniestück in der Nat. Gal. zu London (Abb. 88) und das ganzfigurige Bildnis eines italienischen Edelmannes ebenda. Vornehme Haltung, Glanz der Farbe, große Lichtführung zeichnen diese Bildnisse Morettos aus.

Nur als Porträtist tätig, aber als solcher einer der tüchtigsten, ist Morettos Schüler Giov. Batt. Morone († 1577). Er ist nicht gleich prunkhaft und glänzend wie sein Lehrer, aber er ist sachlicher und darum auch als Porträtmaler bei einer klaren Charakteristik in seiner Schlichtheit und Natürlichkeit von Bedeutung. Vielleicht spielt hier niederländischer Einfluß hinein. Hauptsächlich in der Nationalgalerie zu London befinden sich vorzügliche Stücke seiner Hand, so das berühmte Bildnis eines Schneiders (Abb. 89), ferner das eines Edelmannes und eines Richters. Andere Stücke sind in Berlin, Wien (Bildhauer) und in italienischen Sammlungen, besonders in Sammlung Carrara zu Bergamo. Auf einem Porträt in der Ambrosiana (1553) steht er dem Moretto noch sehr nahe; die späteren Stücke zeigen ein zunehmendes Ausbleichen der Farben, die schließlich stumpf und grau werden. Dieser kühle Ton gibt den Bildnissen etwas Vornehmes, wie auf dem Porträt des Podestà von Bergamo in Mailand. Ein Gelehrter in den Uffizien und ein Edelmann ebendort erweisen, wie genanntes Porträt des Schneiders in London und das des Bildhauers in Wien, ein besonderes Feingefühl für die Charakterisierung des Standes der dargestellten Personen und eine große Befähigung zur Typenbildung.

Digitized by Google

## 11. Das Lichtproblem bei Correggio.

War so in Oberitalien unter Führung Venedigs eine sinnlich-schwellende Farbenfreudigkeit erwachsen und zu ungeheurer Entfaltung prunkhaften Kolorismus emporgetrieben, der oftmals an dekorativ-kunstgewerbliche Äußerlichkeit streift, so hatte man dem anderen mächtigen Faktor in der Malerei, dem Licht, relativ wenig Beachtung geschenkt. Wir wissen, daß der große Lichtmaler des Cinquecento, Correggio, kaum dem Namen nach bekannt war, während Tizians Ruhm alles übertönte. Es erscheint sonderbar, daß Italien, das Land des Lichtes und des Sonnenglanzes, doch nicht das Land der Lichtmalerei werden sollte. Dort, wo das Licht in Überfülle ist, sollte es am wenigsten Verklärung im Bilde finden. War es, weil man die Sehnsucht nach Wärme und Licht, die uns Nordländern in den langen Winternächten überkommt, und so die erlösende, jubelnde Gewalt der steigenden Frühlingssonne nicht kennt, oder war es, weil das Sehvermögen der Menschheit damals noch nicht reif dazu war? Vielleicht aber war es, weil in der harten Durchsichtigkeit der Luft Italiens das Licht am wenigsten Substanz hat, und weil die Schärfe, mit der dies klare Licht alles herauszeichnet, das Vorstellungsvermögen zunächst dazu drängte, die Wahrheit der Form zu gewinnen, bevor es zur Wahrheit des Raumes, dem doch dies Licht als Seele innewohnt, gelangen sollte.

So blieben die außergewöhnlichen malerischen Leistungen des Piero dei Franceschi und seine Erkenntnisse auf dem Gebiete des Freilichtes ohne Nachfolge. Nur in Oberitalien glimmte der Funke weiter, in der ferraresischen Schule lebten seine Ideen fort und fanden in den phantastischen Lichteffekten der Cosmè Tura, Ercole Roberti und Lorenzo Costa, weiterhin jedoch in zwei Cinquecentisten ihre Fortsetzung. Der erste und für die ferraresische Schule tonangebende Meister ist Giovanni Dosso, genannt Dosso Dossi (um 1479—1542). Schüler Lorenzo Costas, wird er von Giorgione und Tizian, später von der römischen Schule, besonders von Raffael, beeinflußt. Aber er bewahrt durchaus seine Eigenart, die sich in außergewöhnlich tiefer Glut der Farben, phantastischen Beleuchtungseffekten neben manchmal bizarren Verzerrungen im Ausdruck zeigt. Denn noch ist es nicht höhere Lichtmalerei, sondern mehr ein Farbenfeuerwerk, das er in seinen z. T. sehr geistreichen Bildern losläßt. Von den Frühwerken in kleinem Format (Pitti: Ruhe auf der Flucht; Neapel und Bergamo: Madonna mit Heiligen) geht er zu großen Altarbildern über. Eine heilige Familie im kapitolinischen Museum, ein fünfteiliges Altarwerk im Ateneo zu Ferrara, eine Madonna mit heiligem Georg und Michael in der Galerie zu Modena (Abb. 90), andere Bilder ebenda und in Dresden zeigen den Meister auf der Höhe seiner magisch schillernden Farbenpracht und zugleich mit

Digitized by Google

den eigenartigen Reizen seiner phantastischen Lichtbehandlung, die vorzüglich in den effektvoll hellaufflammenden Glanzlichtern über tiefen Farbentönen beruht. Seinen Sebastian in Mailand, Brera, stellt er vor dunklen Grund in eine breite Lichtbahn hinein; ein grünes Tuch umflattert einen Orangenbaum mit rotgelben Orangen. Er erreicht bei starken Licht- und Farbenkontrasten sehr phantastische, fast magische Effekte, die besonders reizvoll wirken, wenn sich das Motiv der Darstellung mit der künstlerischen Wirkung eint, wie etwa auf der Magierin Circe in Galerie Borghese und auf einer Judith in Modena. Er ist auch als Landschaftsmaler ausgezeichnet, wenn er seine phantastischen Beleuchtungseffekte und flackernden Feuerwerke in phantastischen Gebirgs- und Gewitterlandschaften aufsprühen läßt. Selbstverständlich mußten seine eigenartige, malerische Dramatik und sein starker Farbensinn die Wirkung des Lichtes an der Oberfläche der verschiedenen Stoffe, das Schillern des Lichtes auf flatternden Seidengewändern, auf Gläsern und Panzern stark reizen, wie genanntes Bild in der Galerie zu Modena oder das Porträt Ercoles I. d'Este und das eines Kriegers in den Uffizien erweisen. So ist er der erste gewesen, der zur Entfaltung seiner Farbenphantasie eigenartige Genremotive und Beleuchtungseffekte mit Fackellicht verwendete, wie auf verschiedenen Darstellungen von Trinkgelagen in der Galerie zu Modena und im Pitti, die darin fast nordisch wirken. Weniger bedeutend sind seine Fresken, die er mit Hilfe von Schülern im Kastell zu Ferrara ausführte.

Nicht gleichwertig ist der andere Hauptmeister der Schule Benvenuto Tisi da Garofalo (1484—1559). Ebenfalls in der Frühzeit von den Venezianern und von Dossi beeinflußt, gerät er später ganz unter den Bann Raffaels. Er sucht vergebens Raffaels strenge Komposition und die phantastischen Lichtwirkungen der Schule zu vereinen. Seine Erfindung ist zu lahm, ihr fehlt die belebende Leidenschaft. Überall in Italien, besonders in den römischen Galerien, finden sich viele kleine Bilder seiner Hand. Auch große Altarstücke hat er gemalt (Rom, Pal. Chigi und Pal. Doria; Modena, Galerie; Mailand, Brera; London, National Gallery; endlich in Ferrara im Dom, im Ateneo und in S. Francesco sehr gute Fresken).

Schlichter als Garofalo ist Lodovico Mazzolino (1481—1530), der in seinen kleinen Bildern immer ganz Ferrarese bleibt. Von gewisser Größe in Auffassung und Pracht der Farbe sind die Werke des Gian Battista Benvenuto, genannt Ortolani (gestorben 1525), von dem sich Hauptwerke ebenfalls in römischen Galerien (Gal. Borghese: Grablegung; Gal. Doria: Anbetung und Visitation u. a. in London und Dresden) befinden. Andere Künstler der Schule sind Girolamo da Carpi, Niccolo dell'Abbate u. a.

Hier wollen wir nun den venezianischen Lichtmaler Lorenzo Lotto (1480—1556) einschalten. Stellen wir ihn Tizian an die Seite, so sind wir

Digitized by Google

erstaunt, wie schwer der Kolorismus und wie streng der Aufbau und die Formgebung Tizians wirken. Auch Lorenzo Lotto ist ganz Kolorist, aber er verbindet die Farbe nicht wie Tizian mit der großen Form, sondern vielmehr malerisch mit dem Licht. Die Folge ist, daß sein Kolorit lichter und durchsichtiger ist, geistvoller aus der Quelle des Lichtes entsprungen und naturwahrer erscheint, daß er aber auch andererseits die Form vernachlässigt und sich gelegentlich mit dem bunten Schimmer der Oberfläche begnügt und die Härte allzu klarer Darstellung meidet. Wie sein Leben sind auch seine Bilder unruhig, und die Lebendigkeit der Phantasie reißt ihn leicht fort. Seine frühen Bilder (Halbfigurenmadonnen in Dresden, Gal. Borghese zu Rom von 1508 und in München; in ganzer Figur in Recanati von 1508; ferner der Triumph der Keuschheit in Gal. Borghese) sind zwar noch sorgsam in der Ausführung, aber gerade im Gegensatz mit gleichzeitigen Tizianischen Madonnen und deren festen, plastischen Lokalfarben zeigen sie einen blassen, durchsichtigen Lichtschimmer, dessen feine, belebende Kraft mit den Jahren immer mehr zunimmt und die mehr und mehr hellen Farben immer duftiger durchleuchtet, so sehr, daß wir oft an Correggio denken müssen. Oben in Bergamo, wo der Künstler 1513—1525 weilte, sind zahlreiche prachtvolle Beispiele einer begeisterten Lichtmalerei; das Altarbild in S. Spirito von 1521, eine Madonna mit Heiligen (Abb. 91) wirkt wie eine von schwärmerischem Lichtrausch durchflutete, hellklingende Farbensymphonie. Die in duftigen Wolken schwingende Glorie von himmlischen Heerscharen gemahnt direkt an Correggio, auch das zarte, blasse Karnat, die kühle Farbstimmung ist verwandt; der Aufbau erinnert an Correggios Franziskus-Madonna. Fast scheint Lotto der gebende Teil zu sein, da Correggios Kuppelmalereien, die besonders in den bewegten Engelsgestalten an dies Bild erinnern, erst nach 1521 entstanden sind. Ebenso kühn in den Verkürzungen, wie geistreich in der Lichtbehandlung ist das Altarbild in S. Bernardino von 1521; etwas strenger und architektonischer das Altarbild in S. Bartolommeo von 1516. Dies Fluten der Lichtmassen, dies Auflösen der Farben in Durchsichtigkeit und Licht, dazu diese flüchtige Unfaßlichkeit der Einzelheiten im Bild bedeuten gegenüber Tizians plastischer Lokalfarbe malerisch einen bedeutenden Fortschritt. Aber gelegentlich wird Lotto auch haltlos und verflüchtigt die Form bis zur Formlosigkeit. Der Einfluß Tizians macht sich vorzüglich in der Komposition geltend (Ancona, Pinakothek). Aber immer bewahrt Lotto besonders im Kolorit seine Eigenart. Der leuchtende Schmelz seiner lichten Farben, die wunderbar zart und fein zueinander gestimmt sind, verleiht seinen Bildern einen besonders malerischen Reiz.

Aber ein größerer, mit der starken Sehkraft des Genies und hoher Leidenschaft der Seele begabter Meister mußte kommen, es war Antonio

Digitized by Google

Allegri da Correggio (1494—1534). Bald nach seinem Tode vergessen, sollte dieser von Vasari entdeckte Großmeister der Lichtmalerei für die folgenden Geschlechter doch alles umfassen, was Malerei im eigensten Sinne bedeutet, Lichtmalerei und Raumproblem. Er brachte aber auch eine neue Belebung des Menschen mit einem wärmeren, weicheren Lebenshauche. Zur Auflösung der strengen Form kam noch die Umstimmung der harten Verstandesklarheit florentinischer Renaissance, der rauhen Naturwahrheiten zu sanfteren Stimmungen; zum mild lösenden Licht gesellte sich die in zarten Wohllauten schwingende milde, weiche Seele. Er ergänzt sich so mit Michelangelos Monumentalgeist, dessen männlich-starker, fast abstoßender Art er weibliche Zartheit, sinnliche Süßigkeit einer mehr femininen Natur entgegensetzte. Sein Einfluß war es denn auch, der zusammen mit dem Raffaels das frühere Barock von der herben Größe Michelangelos abgewendet hat. Wir vermissen bei ihm die wahre Geistesgröße, die über den Dingen und auch über der Technik steht. Es fehlt ihm letzten Endes, ebensowie auch Tizian, ein hohes Menschentum. Auch er ist von technischen Malinteressen beherrscht, nur daß er entsprechend seinem ganz anders gearteten, viel mehr sentimentalen Temperament, entgegen der gewaltsamen Eigenwilligkeit des rücksichtslosen Tizian, viel mildere Töne anschlägt. Entwickelt der Venezianer die Maltechnik auf das Kolorit hin und einen mehr oder weniger energischen Pinselstrich, so leitet Correggio zu einem sanften Verschmelzen der Töne im Licht, zu zartester Pinselführung hin. Er erfaßte das Lichtphänomen von seiner liebenswürdigsten Seite.

Emporgewachsen ist der in Correggio geborene Meister, nachdem er bei seinem Onkel Lorenzo gelernt hatte, aus der Kreuzung bologneisch-ferrarerisch-paduanischer Einflüsse. Lorenzo Costa, Dosso Dossi, Mantegna sind die Ausgangspunkte seiner Kunst. Von ersterem hat er eine gewisse Süßigkeit und zarte Anmut der Madonnen wie Kinder, wie auch die Vorliebe für das Halbfigurenbild. Man vergleiche seine hl. Familie bei Fairfax Murray, London, oder im Hampton Court mit Costas ähnlichem Bild in Berlin; verwandte Stücke in Florenz, Uffizien; Sigmaringen; Mailand, Städt. Museum; Modena. Ganzfigurige Bilder: Mailand, Frizzoni; Florenz, Uffizien; Neapel. Vorzüglich Dossos Einfluß war es wohl, der ihn auf das Studium des Lichtes und der Beleuchtungseffekte lenkte. Seine Judith in Straßburg und die Anbetung des Kindes in Mailand, Gal. Crespi, bezeugen am meisten den Einfluß dieses Meisters, der magische Beleuchtungseffekte mit mehr unruhig flackernden Einzellichtern bevorzugte. Mantegnas Einfluß, den er in dem nahen Mantua in sich aufnahm, haben wir vorzüglich in den perspektivischen Konstruktionen und der Neigung zur illusionistischen Raumkunst festzustellen. Dann aber können wir nicht umhin, in der Entfaltung eines weich verschmelzenden Lichtes und den wachsenden

Digitized by Google

Verfeinerungen der Lichtmalerei Reflexe von Leonardos Lichtmalerei zu vermuten. Solche Bilder wie die Zingarella oder die Vermählung der Katharina in Neapel und all das, was er später an feinster Verarbeitung von konzentrisch zusammengefaßten, auf helleuchtende Kinderkörper erstrahlenden Lichtschönheiten geschaffen hat, muten wie eine Weiterbildung dessen an, was der geniale Florentiner in der Grottenmadonna vorgebildet hatte. Auch das holdselige Lächeln seiner Frauen scheint leonardesk.

Sind das die Quellen, aus denen er seine Kraft sog, so haben wir in seiner Entwicklung vorzüglich das stetige Wachsen der künstlerischen Ausgestaltung des Lichtproblems in engster Verbindung mit dem Raumproblem zu erkennen. Er faßt die Aufgabe stark von der künstlerisch-problematischen Seite, wozu ihm sowohl Mantegna wie Leonardo Lehrmeister war. Den Weg, den seine Kunst gegangen ist, bezeichnet eine Reihe großer Altarbilder, von denen sich vier in Dresden und zwei in Parma befinden. Voran steht die Madonna mit dem hl. Franziskus in Dresden (Abb. 92), das einzige voll signierte Bild des Meisters, etwa 1515 gemalt. Leonardos Grottenmadonna muß er gekannt haben, aber mehr werden wir an Mantegnas Madonna della Vittoria erinnert. Von jener stammen die rechte Hand, der lächelnde Liebreiz der Gesichter sowie der zeigende Finger des Johannes, von dieser der Aufbau mit der hochsitzenden Madonna. Freilich sind ihm, dank Leonardos Einfluß, die Härte der Linienführung wie der Malweise Mantegnas genommen. Diese milde Süßigkeit der Gesichter und das geschmeidige Einfügen, die Anmut, welche in den Bewegungen der Gestalten sowohl wie in dem weichen Stimmungston und der sanft zusammenführenden Lichtbehandlung liegen, sind das Neue, das Individuell-Correggeske. Der bei Mantegna hartgezeichnete, laubenartige Hintergrund ist aufgelöst; nur zwei Säulenkulissen zur Seite sind noch übrig geblieben. In der Mitte aber dringt eine weiche Dunstatmosphäre aus der Tiefe hervor und wirft wie eine graue Nebelwolke ihren matten Schleier über die Gestalten, sie leise verhüllend und zart verbindend. Denken wir selbst an Giorgiones Castelfranco Madonna, so erscheint uns diese scharf geschnitten quattrocentisch, während bei Correggio der Geist des Cinquecento und seine zusammenordnende, alle Einzelerscheinungen in einen großen Rahmen und in eine Tonstimmung hineinzwingende, malerische Fähigkeit emporstreben.

Das nächste Altarbild, die Madonna mit dem hl. Sebastian in Dresden, schaltet die Hintergrundsarchitektur im Interesse malerischer Tonstimmung aus und läßt die Wolken, auf denen Maria schwebt, weichquellend hervorfluten. Scharfe Umrisse, wie harte Lichter und glühende Farben sind gemieden und alles ist in matten Nebelhauch eingetaucht. So entwickelt der Künstler hier durchaus malerische, auf Auflockerung aller Formrealität gerichtete Gestaltungsmittel. Als weitere Zutaten kommen der illusio-

Digitized by Google

nistischen Raumdekoration Mantegnas entnommene perspektivische Verkürzungskünste. Nicht allein, daß sämtliche Bewegungen in die Tiefe leiten, sondern der vorne knieende hl. Geminian bringt auch in den posierten Gesten der ausgestreckten Arme, der nach vorn gestreckten Linken und nach der Tiefe zeigenden Rechten diese Bewegung in unangenehmer Übertreibung. Wir bedauern vom malerischen Gesichtspunkte aus, daß Correggio als Schüler Mantegnas und als Sohn Italiens doch wieder mit kleinlichen Verkürzungskunststückchen arbeitet.

Diese außerhalb von Licht und Tonmalerei liegenden Mittelchen treten bei den Hauptstücken seiner Glanzzeit in den Jahren 1525—30 etwas zurück, in denen das Lichtproblem die Oberhand über das Formproblem gewinnt. Der Tag wie die Mad. della scodella in Parma und die Nacht in Dresden sind die unvergleichlichen Meisterleistungen seines feinfühlig-zarten Pinsels. Gewiß spielen auch hier Verkürzungsmotive mit und auf jedem Bild begegnen wir irgendeiner nach der Tiefe hinein bewegten Figur — so auch auf dem Christus auf dem Ölberg in England oder dem Martyrium des hl. Placidus und Flavier in Parma —, der künstlerische Hauptreiz liegt jedoch in der wundervollen Entfaltung einer entzückenden, malerischen Tonstimmung. Trotzdem wird auch der Konflikt zwischen architektonisch-perspektivischer und malerisch stimmungsvoller Interieurdarstellung offenbar. Correggio steht im Bann der ersteren Auffassung und strebt aus vielmehr eigenem, malerischem Instinkt der letzteren zu. Am ehesten hat er es auf der Nacht erreicht, wo er den ganzen Grund und die Umgebung in tiefe, dunkle Schatten hüllt und die Reize der Nachtbeleuchtung zu gewinnen sucht. Nun ist es aber bezeichnend, daß er den menschlichen Körper selbst, d. h. das Christkindchen, zum Leuchtkörper macht. Es ist der lichtstrahlende Menschenleib, der ihn reizt, nicht der lichtstrahlende Raum oder das irreale Licht des Weltalls. Werden doch vorzüglich Gestalten, Gesichter, Hände oder die in der Luft zappelnden Füße fliegender Engel Lichtfänger. Vorzüglich das Gesicht der Maria läßt er in mattestem, zartem Lichtschein aufleuchten. Zur Verkörperung der Raumvorstellung arbeitet er mit energischer Tiefenbewegung, die von dem linken Hirten bei scharfen Überschneidungen in den Raum hineingeht. Dasselbe Verkürzungsprinzip bei den Engeln in den Wolken. Dann aber wo der weite Raum anfängt, baut er dunkle Kulissen vor. Wir spüren, daß eine freie, malerische Raumvorstellung noch nicht vorhanden ist, sondern es immer noch eine aus Einzelgliedern zusammengebaute Darstellung ist. Das Interesse haftet im formalistischen Geist der Renaissance, am Figürlichen.

Freilich hat er es in dem Schmelz der Farben, vorzüglich des Karnates seiner lieblich lächelnden Madonnen oder der entzückenden Kinder und Engel zu einer einzigartigen Schönheit des in zartestem Duft strahlenden

Digitized by Google

Lichtes gebracht. Vorzüglich die beiden Bilder in Parma stehen voran. Auch da arbeitete er mit der Tiefendiagonale. Aber wie er die Gestalten zur Gruppe, beinahe einer hell leuchtenden, in kühlem Lichtschimmer verschmolzenen Materie macht, darin ist der „Tag" (Abb. 94) unübertroffen. Immer ist das Fleisch der Träger des strahlenden Lichtglanzes, und mit größtem Geschick schiebt er um den entzückend zarten Kinderleib Köpfe und Hände liebreizender Frauen und Engel zusammen, so daß hier in fabelhafter Konzentration Lichtkraft und Formenfülle des Bildes zusammengeschlossen erscheinen. Das ist der Einzug des konzentrierten Lichtes im Bild, wie es dann bei Rembrandt seine große Vollendung gefunden hat. Im Körper des Hieronymus und in dem hellen Gewand der Magdalena strahlt das Bild, besser gesagt die Gruppe im Bild, am vorderen Rande nochmals auf, ebenso wie nach oben hin das orangegelbe Tuch den Rahmen gibt. Im übrigen sind die Gewänder gegenüber dem Glanz des Karnates stumpf gehalten, die Farben kühl, vorzüglich auf Blau-gelb gestimmt, mit wenig kühlem Rot. Die Landschaft bleibt Fernbild. Alle künstlerische Kraft ist der malerischen Vollendung des leuchtenden Karnates zugewendet. Interessant ist, daß der Künstler gewissermaßen auch geistig die Konsequenz aus dem engen Zusammenschluß der Gruppe in sich zieht und die Gestalten nicht mehr wie bisher aus dem Bild herausschauen läßt. Der konzentrische Zusammenschluß im Bilde ist vollzogen. Es kommt zugleich so etwas wie intime Stimmung in das Bild.

Die mittelalterliche Zeremonie, die große Repräsentation der Madonna vor dem Publikum im Altarbild, die in Raffaels Sixtina am gleichen Ort seine große Darstellung gefunden hatte, scheint in dem intimen Zusammenschluß der Gruppe in sich überwunden. Das erweist noch mehr das andere Bild in Parma, die Madonna della scodella (Abb. 93), die uns in ein stilles Waldinterieur führt. Das Motiv, schon von Filippo Lippi (Abb. Bd. I) reizvoll verarbeitet, hatte in Leonardos Grottenmadonna (Abb. 26) seine große malerische Gestaltung gefunden. So sehr wir nun in dem nach vorwärts gewendeten Blick des entzückenden Kindes an Leonardos knieenden Engel oder in dem verbauten Hintergrund an die dunkle Felskulisse erinnert werden, noch mehr weist die ganze Intimität des Waldinterieurs mit den genrehaft gefaßten Gestalten nach dem Norden. Wichtiger jedoch als diese äußere Gestaltung erscheint mir die Verwendung nordischer Perspektive im Bild. Der Meister arbeitet nicht nach italienischem Muster mit Vordergrundskulissen, die an den Ecken des vorderen Bildrandes stehen und von denen aus es in scharfer Verkürzung nach der Bildmitte hin in die Tiefe geht. Im Norden aber, wo nicht die wissenschaftliche Vorarbeit durch Architekten in ihrer architektonischen Zeichenmanier geleistet war, hatte man eine viel naivere Art der Raumdisposition gefunden, die wir hier bei

Digitized by Google

Correggio wiederfinden. Die Gruppe schafft als übereck gestellter Kubus bei scharfer Beleuchtungsdifferenz der Schnittflächen eine stark räumliche Vorstellung. Von dem vorderen, in der Mitte befindlichen Eck führen Diagonalen nach rechts und links in die Tiefe, eine Methode, die vorzüglich Dürer, aber auch schon Konrad Witz mit Bewußtsein verwendet hatte. Auch das Motiv betreffend denken wir an Dürers verschiedene Madonnen auf der Rasenbank. Aber diesem gegenüber ist jede zeichnerische Härte geschwunden, alles Eckige abgeschliffen, es herrscht weiche Formenfülle, geschmeidige Beweglichkeit, endlich jedoch ein unendlich zartes Licht, das tonige Stimmung und flaumiges Licht um die Figuren legt. Auch hier liegt der Hauptreiz in der wunderbaren Schönheit des strahlenden Lichtglanzes, der über den zarten Gesichtern, man möchte sagen aus der durchsichtigen Haut hervorleuchtend, mit unendlichem Schmelz schimmert.

Schien hier alles, auch die große Form bei weicher Auflockerung und leichter Verstreuung des Lichtes auf dem Bildfeld zur Auflösung gebracht und die Malerei ihrer Befreiung vom formalen Prinzip entgegenzustreben, so sind wir erstaunt, auf der späten Madonna mit dem hl. Georg in Dresden wiederum eine Festigung der Formbildung, das Hervordrängen des Formalen über das Malerische und einen beinahe starr schematischen Aufbau mit verschärfter Betonung der Tiefenbewegung bei dreifacher Tiefenstellung anzutreffen. Dreimal, an den Seiten sowohl wie in der Mitte, sind die Gestalten in scharfer Überschneidung hintereinander geschoben, und das Affektierte der Gesichter, das Starrverrechnete der Bewegungen ist von geradezu erschreckender Posiertheit und Leere, wie überhaupt die Spätwerke des Meisters sehr wenig Erfreuliches bieten. Statt einer Weiterbildung des Malerischen läßt sich eine Rückbildung in das Plastisch-Formale erkennen. Mit der plastischen Gegenständlichkeit wächst auch die kühle Klarheit der Farbe und die Kraft des Lichtes, so daß die sinnliche Realität zum äußersten getrieben ist. Der Einfluß des Illusionismus aus der Schule Mantegnas wird auch hier erkenntlich. Es fehlte ihm wie den Italienern das innere, malerische Gefühl, das vom Ganzen ins Einzelne geht; er macht den umgekehrten Weg und sucht aus dem Einzelnen das Ganze zusammenzubauen.

Wunderbar im Schmelz der Töne, wo der Kinderkörper wie eine weich sich zur Form zusammenfügende Lichtmasse erscheint, sind einige kleinere Madonnenbildchen. Die Madonna della Latte in Budapest, die Madonna della Cesta in London, Nat. Gal., und die Vermählung der hl. Katharina im Louvre, Paris, seien genannt. Einige ganzfigurige Bilder, Christus als Gärtner in Madrid und das Martyrium des hl. Placidus und Flavia in Parma, die von aufgeregter, affektierter Dramatik sind, seien gestreift, wenn auch auf letzterem die weich-flockige Art der Auflockerung des Bildfeldes, der auf der Scodella-Madonna verwandt, hervorgehoben werden muß.

Digitized by Google

Im übrigen zeigt gerade dies Bild im Motiv wie auch in der Art, vom Rahmen abgeschnittene Figuren zu geben, gewisse Brutalitäten, die fast abstoßend wirken und die höhere Seele vermissen lassen. Von malerischer Schönheit, wenn auch unangenehm süßlich im Ausdruck ist Christus auf dem Ölberg in London, Samml. Wellington. Der Lichtsphäre, in die Christus gehüllt ist, hält die tiefe Schattenstimmung auf der rechten Bildhälfte das Gleichgewicht. Wir denken an Giorgiones Drei Weisen in Wien, wo schon der Versuch gemacht war, einem figurenlosen Schatten körperliches Gewicht, kompositionellen Wert zu geben. Hier ist freilich alles weicher, flockiger. Correggios weiblicher Art lag vielmehr an Sentimentalität im Ausdruck und flauem Stimmungston von weich malerischer Behandlung.

Zu vollkommener Freiheit seines künstlerischen Gestaltens ist der Meister aber erst in den der antiken Mythologie entnommenen Bildern gelangt. Da war er nicht durch Aufgabe oder durch Tradition und kirchliche Konvention an bestimmte Schemata gebunden, sondern er konnte frei seine künstlerische Phantasie walten lassen. Da erst entfaltet er voll und ganz die Reize seiner Lichtmalerei, wo nicht nur die Lichter, sondern auch die Schatten von zitternden Lichtatomen fein durchbebt sind. Jupiter und Antiope im Louvre, die Erziehung des Amor in London, Danae in Gal. Borghese zu Rom, Jo in Wien, Leda mit dem Schwan in Berlin, das ist die Folge der Bilder. Auch sie erweisen, daß Correggio als geborener Italiener von der plastischen Erscheinung ausgeht. Am nackten Körper, an dem Aufleuchten und Flimmern des Lichtes über der weichen Oberfläche des Fleisches entfaltet er die Feinheiten seines Helldunkels. Zart und mild wie sein Empfinden — Vasari erzählt von seinem schüchternen Wesen und zugleich von seiner grüblerischen Natur — sind die Lichtführung und die Weichheit der Tönung. Alle Härten in Zeichnung wie Formmodellierung, in Silhouette und Schattengebung schwinden mehr und mehr. Und doch bleibt die Form bestehen, und das Licht ist nur da, die Schönheit des nackten Körpers zu verklären. Denn auch er begeistert sich an der Aktfigur. Auf den erstgenannten Bildern noch eine gewisse, weiche Fülle, breite, lichtdurchglühte Formen und von körperlicher Schwere bevorzugend, geht er zu Bildungen von äußerster Sensibilität über, wo sich Lichtbehandlung und Linienführung in einem unendlich feinen Spiel vereinen.

Den Höhepunkt von Correggios Kunst wird man immer in der Danae der Gal. Borghese (Abb. 95) sehen. Wenn sich auch des Künstlers Vorstellung an der körperlichen Erscheinung klärt und herausentwickelt, so hat es Correggio doch hier verstanden, so wunderbar alle Elemente der sinnlichen Erscheinung, Linienspiel und Licht, Farbenharmonien und Formgebung ineinander zu verschmelzen, daß man den ungetrübten Begriff vom höchsten Können der Malerei erhält. Dazu läßt

Digitized by Google

er von jenen krankhaften, illusionistischen Effekten ab. Das Bild steht als Einheit, als Welt für sich da und entführt uns in seine eigenen Sphären. Melodisch weich, leicht sinnlich wie die Empfindung, entzückend zart wie das Helldunkel, fein empfindsam wie das Linienspiel sind endlich die Farbenakkorde, wo zu dem duftigen Karnat nur noch ein leichtes Gelb, ein tiefes Blau, endlich Abtönungen von Schwarz, Weiß und Grau treten. Ein malerisches Auge wird, besonders in der Hauptgruppe, noch zuviel von reliefartiger Anordnung und allzu scharfer Pointierung der Linie finden, wodurch die malerisch-räumliche Qualität des Bildes beeinträchtigt wird. Aber überraschend weich und geschlossen steht doch über allem der Begriff der großen Bildeinheit und der Herrschaft des Lichtes. Auch die Jo ist von wundervollem Duft und Schmelz der Fleischbehandlung und äußerster Süßigkeit in Lichtführung und Sentiment.

Dieser Danae steht, wenn auch nicht gleich meisterlich in der Lichtbehandlung, die Leda mit dem Schwan in Berlin zur Seite. Die Geschmeidigkeit der Bewegungen, die Behandlung des Fleisches u. a. sind verwandt, nur begibt sich Correggio in den freien Naturraum. In seiner Vorstellung will sich ein Bild des weiträumigen Alls formen, wo die Figuren nur zu Staffage werden und die Landschaft als solche zum künstlerischen Motiv wird. So möchte es hier wenigstens scheinen. Freilich ist in dem bewußten Ausspielen der Linien im Hintergrund und in den Bäumen gegen die Körper und ihre Bewegungen ein stark formales Empfinden lebendig. Wir wissen ja, daß Correggio selbst in seinen späteren Werken von dieser Bahn abgewichen ist und etwa in „Tugend" und „Laster" im Louvre das Formale wieder in den Vordergrund gerückt und sich in den Bann des architektonischen Raumillusionismus zurückbegeben hat.

Großgezogen wurde dieser architektonische Illusionismus, der in seiner harten Realität und einseitigen Schärfe einer freimalerischen Gestaltung so feindselig erscheint, durch eine Reihe großer Aufträge, die der Meister zur Ausschmückung von Kirchenräumen, Kirchendecken und Kuppeln erhielt. Die in dem Liebreiz der entzückenden Kinderputten unübertroffene Camera di S. Paolo in Parma zeigt, unter Einfluß Mantegnas und seiner Mantuaner Fresken, den ersten Anbeginn zur illusionistischen Deckenmalerei. Hier gibt ein Laubengeflecht noch das Gerüste. Aber bald bedarf er dessen nicht mehr. Seine Krönung der Maria, nur im Bruchstück erhalten, und noch mehr die Himmelfahrt Christi (Abb. 96) in S. Giovanni Evangelista zu Parma (1520—1524), bringen nicht nur an einzelnen Durchblicken, sondern im Ganzen das Prinzip der architektonischen Raumerweiterung durch gemalte Räume, das der Durchbrechung der Wand und der Dehnung des wirklichen Raumes in den Bildraum hinein. In optischer Täuschung vermeinen wir über dem Rundgesims auf einem Wolkenkranz

Digitized by Google

Gestalten sitzen zu sehen. Sie leiten unser Auge in die Höhe der Figur Christi zu, der, ganz in Untensicht, den himmlischen Sphären entgegenschwebt. Man halte die Decke Michelangelos daneben, um deren Strenge der Auffassung und das Überwiegen der plastischen Form entgegen Correggios malerischer Leichtigkeit, die alle Erscheinung zur Teilerscheinung eines Ganzen macht, zu begreifen. Perspektivische Verkürzung, weicher Linienfluß, zarte Tonabstimmung und schmiegsame Körperfülle werden alle in den Dienst malerischer Auflockerung gestellt.

Aber erst die Kuppelmalerei im Dom zu Parma mit der Himmelfahrt der Maria (1526—1530) bezeichnet den Höhepunkt von Correggios illusionistischer Malerei (Abb. 97). Das Auge schweift in unendliche Weiten. An den Zwickeln der Kuppel wird es in den verkürzten Gestalten der Evangelisten emporgeleitet, dann folgt der Tambour, als Balustrade gefaßt, auf der Gestalten stehen und nach oben weisen, endlich die Kuppel mit den himmlischen Heerscharen. Hier tobt sich — so kann man sagen — des Künstlers überreiche Phantasie aus, oft ins Bizarre verfallend, wie in der Gestalt des der Maria entgegenrasenden Christus. In den unzähligen Engelsgestalten entfaltet der Künstler seinen Sinn für weiche, sinnliche Formen, schmiegsame Bewegungen bei größter Delikatesse der Lichtführung. Der Reichtum an Bildungen, der Überschwall an Gestalten ist ein ganz außerordentlicher; sinnlich, sentimental, verzückt spricht eine etwas süßliche Empfindsamkeit aus allem. Die Vorstellungskraft ist unübertrefflich, die immer den kubischen Raum sieht und ohne Mühe die wirkungsvollsten Ausblicke in unendliche Raumweiten findet.

Trotzdem war es kaum ein Gewinn für die Entwicklung der Malerei zu einer freien, eigenen Kunst, daß sie hier das Deckenfresko in den Bann der Architektur stellte und, zwar interessanterweise nicht etwa, weil sie in dekorativer Absicht wiederum der Ornamentierung anheimfiel, sondern weil sie sich in naturalistischer Tendenz dem illusionistischen Raumrealismus ergab. So treten architektonische Raumbildung in Konflikt mit der bildmäßigen Raumentwicklung, Raumkonstruktion gegen reine Lichtmalerei, der nicht die architektonischen Werte, sondern die malerischen Stimmungswerte des Helldunkels und der Auflichtung des Raumes im Licht das künstlerische Ziel sind. Correggios gewiß geniale Meisterschaft lehrt uns trotzdem den Gegensatz zwischen architektonischem und malerischem Raumbild. Wenn das italienische Barock in grotesker Weise dem architektonischen Illusionismus huldigte, aber die Stimmungswerte der Malerei vergaß, so vergaß man das, was Correggios Kunst an malerischen Werten in sich barg.

Correggios Werk schließt allzu früh und plötzlich ab, und er war bald vergessen. Selbst in Parma spürt man wenig von seinem Einfluß. Aus der Parmenser Malerfamilie der Mazzola sind Girolamo, genannt Bedulla

Digitized by Google

(gestorben 1570), und Francesco, gegen Parmeggianino (1503—1540), zu nennen, als Beispiele, wie auch da römischer Einfluß den Lokalcharakter zerstörte. Besonders letzterer zeigt bald eine unangenehme Mischung von correggesker Affektiertheit und römischem Manierismus. Das Beste sind seine Porträts (besonders in Neapel), in denen er dem Angelo Bronzino sehr nahe kommt. Erst Vasari mußte den Namen des vergessenen Meisters wieder aufdecken, und der erste Künstler, der das künstlerische Problem Correggios, seine Helldunkelmalerei, wieder aufgriff und weiter entwickelte, war der Urbinate Federico Baroccio. Dann kamen die Carracci, aber wenn sie auch von Correggio ausgingen, so haben sie doch in der eklektischen Nachahmung der römischen Kunst, des Michelangelo und Raffaels, gerade die malerischen Qualitäten seiner Kunst bald ganz vernachlässigt. Erst spätere Jahrhunderte, denen der Geist des Malerischen mehr aufgegangen war, haben in Correggio den genialen Führer zum Malerischen gefunden. So eilt der Genius seiner Zeit um Jahrhunderte voran, während die schwere Masse der Menschheit sich träge den Weg hinschleppt und sich nicht von den Fesseln der Tradition zu lösen vermag.

---

## 12. Helldunkel und Freilicht bei Tintoretto und Paolo Veronese.

„Helldunkel und Freilicht", diese Spaltung des malerischen Problems, wurde schon im Quattrocento von Masaccio und Piero de' Franceschi, endlich von Leonardo aufgegriffen. Erneut, und wie wir sehen werden, vielmehr vom koloristischen Standpunkt hat sie die venezianische Malerei gebracht. Bei Tizian und in seiner Schule waren das maltechnische Können, Farbenqualität und Pinselstrich zu erhöhter Bedeutung erhoben, und man kann schon in dieser technischen Vervollkommnung einen Ausgangspunkt zu neuer malerischer Problemlösung sehen. Freilich war Tizian selbst nicht dazu veranlagt, das Problematische herauszuarbeiten oder sich auf ein ganz bestimmtes künstlerisches Ziel festzulegen. Ihm erwuchsen die Werke aus absoluter Sinnenfreude am farbigen Glanz, der bald prunkhafter oder zarter, bald wärmer oder kühler gestimmt war. Aber von zwei seiner Schüler wurden beide Probleme aufgegriffen und einseitig zugespitzt. Es sind Tintoretto und Paolo Veronese. Wir werden zugleich die Beobachtung machen, daß sich die Lösung des einen oder des anderen Problems innerlich mit der Seelenstimmung, der Geisteskonstitution der Meister verknüpft, die verschieden auch verschiedenartige Probleme nebeneinander aufstellten

Digitized by Google

**Abb. 90.** Dosso Dossi, Madonna mit h. Georg und Michael. Galerie, Modena.

Digitized by Google

Abb. 91. Lorenzo Lotto, Madonna mit Heiligen. S. Spirito Bergamo.

Digitized by Google

Abb. 92. Correggio, Mad. des hl. Franz. Galerie, Dresden.

Abb. 93. Correggio, hl. Familie. Gal. Parma.

Digitized by Google

Abb. 94. Correggio, Der Tag. Galerie, Parma.

Digitized by Google

Abb. 95. Correggio, Danae. Gal. Borghese, Rom.

Digitized by Google

Abb. 96 Correggio, Himmelfahrt Christi. S. Giovanni, Parma.

Digitized by Google

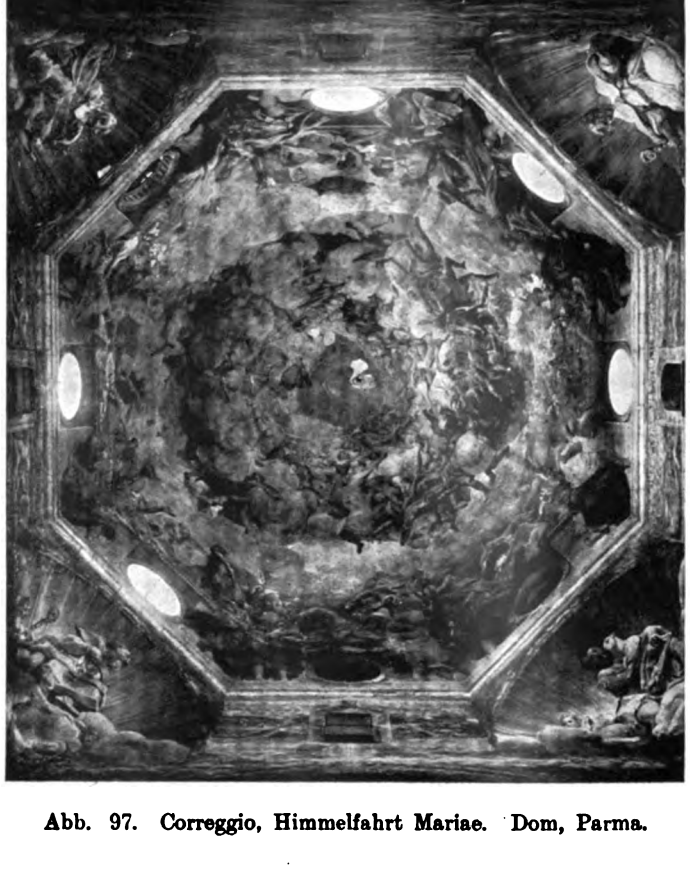


Abb. 97. Correggio, Himmelfahrt Mariae. Dom, Parma.

Abb. 98. Tiepolo, Pegasus. Pal. Labbia, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 99. Tintoretto, Markuswunder. Akademie, Venedig.

Abb. 100. Tintoretto, Susanna. Galerie, Wien.

Digitized by Google

und zur Lösung brachten. Auch hier ist das geistige Moment im künstlerischen Schaffen von ausschlaggebender Bedeutung und schon die Fragestellung, d. h. welche der vielen, ungelösten Fragen in der Welt eine Zeit oder Künstlerpersönlichkeit aufgreift, zeugt für die Eigenart und Individualität der schöpferischen Kraft, weil das Kunstwerk Ausdruck inneren Wesens ist. Zunächst ist darin, daß die malproblematische Seite der Kunst in den Vordergrund tritt, eine Art Abwendung von der absoluten Geistigkeit und dem monumentalen Künstlertum der Renaissance zu einer mehr barocken Auffassung oder Überschätzung des maltechnischen Könnens festzustellen. Es ist eben schon nicht mehr klassische Hochrenaissance.

Treten wir an Jacopo Robusti gen. Tintoretto (1518—94) heran, so treffen wir gewiß mit dem Schlagwort „Helldunkel" kaum den Kern seiner Art. Jedem muß schon das Wort für Venedig und dessen lichtdurchtränkte Atmosphäre fremdartig erscheinen. Freilich hat in dieser freudetaumelnden Stadt neben heiter-sinnlichem Lebensübermut furchtbar rücksichtslose Grausamkeit gestanden. Aus jedem Dogenporträt fast spricht rücksichtsloser Egoismus, und Gestalten wie Pietro Aretino und Tizian künden zur Genüge Gewaltsamkeit und Genußgier. Etwas vom düsteren Schatten zu jenem Licht hat Tintorettos Kunst in sich. Wir treten an das Werk des Meisters weder mit der Abweisung, mit der Vasari von ihm spricht, noch mit der Überschätzung unserer expressionistischen Zeitgenossen heran. Das, was ihn der heutigen Zeit verwandt macht, ist das fressende Strebertum, etwas Außerordentliches bedeuten zu wollen. Wenn Aufträge ausgeschrieben wurden, so war er es, der alle unterbot.

Was konnte Gutes dabei herauskommen? Schuf hier ein Künstler doch nicht im Überschwall schöpferischer Kraft, wie etwa Tizian, sondern aus ehrgeizigem Antrieb, blenden und täuschen zu wollen. Das hat ihn zu Übertreibungen und Ungeheuerlichkeiten veranlaßt, deren Beweggründe wir nicht zu sehr in der Gemütstiefe des Meisters suchen dürfen. Er wie sein Schüler Greco sollten die vorbildlichen Meister gesucht exaltierten Expressionismus werden, der nicht aus der Seele kommt, sondern an den äußeren Effekt denkt. Es wirkt wie ein Verhängnis, daß dies Kunststrebertum bei den nachfolgenden Geschlechtern so gewaltig anwuchs, daß es in unserer Zeit noch durch Zeitungsmache und Ausstellungsgetriebe besonders gefördert wird. Nicht still für sich eine künstlerische Ausdrucksform finden und sich darin vielfältig ausleben, sondern an die Öffentlichkeit treten und der Novitätensucht genügen, hieß es für Tintoretto und heißt es noch heute.

Will man Tintorettos Kunst ein höheres Streben zugrunde legen, so finden wir ihn in seinem Wahlspruch, zu dem vollendeten Kolorismus Tizians auch die starke, zeichnerische Kraft Michelangelos zu gewinnen.



Digitized by Google

Für den Wandel in der Auffassung muß die Heroisierung der Gestalten und Steigerung der Erzählungen in das Dramatische betont werden, wie auch die Wanddekoration bei ihm die Oberhand gewann. Daneben ist er vorzüglich Porträtist gewesen. Was das koloristisch-maltechnische Können betrifft, so stellt er es stark in den Bann einer dramatisch exaltierten Sprache. Ruhevolle Farbenharmonien kennt er nicht und wandelt sein anfänglich noch kräftiges, farbenfreudiges Kolorit in düstere Stimmungen hinein. Der Wechsel des Kolorits aus dem goldbraunen Grundton Tizians und der weichen Tonverschmelzung in immer mehr schmutzige Farbenakkorde und fleckige Manier, fleckig, was Verteilung der Lichter und Schatten, wie den Pinselstrich betrifft, ist nicht etwa dem wachsenden Sinne für Tonschönheit und Stimmungsmalerei entsprungen, sondern es sprechen teils naturalistische, teils dramatisch-expressionistische Absichten gewichtig mit. Hinzu kommt die Schnellmalermanier dieses Meisters, der im schnellsten Tempo ungezählte Quadratmeter mit Farbe bedeckt hat. Soll er doch einmal, als ein großer Auftrag vergeben werden sollte, sich heimlich über Nacht an die Arbeit gemacht und in rasender Hast Deckenbilder gemalt haben, um am anderen Tage die Kommission mit der fertigen Arbeit zu überraschen. Es entwickelt sich dabei eine Art Impressionismus in einer improvisierend skizzenhaften Manier, die aber, auf Bilder ganz großen Formates übertragen, die ganze Unsinnigkeit solcher Flüchtigkeitstechnik offenbart.

In der Eile und Hast, die sich mit nervöser Aufgeregtheit verband, verflüchtigte sich die Einzelbildung mehr und mehr. Formenklarheit und sorgfältige Modellierung schwanden ebenso dahin, wie die Bestimmtheit der Lokaltöne und der Reichtum der Lichtbehandlung. Die feinen Nuancierungen und naturwahren Bildungen machten groben Effekten und breiterer Behandlung Platz. An Stelle der nachgebildeten Wirklichkeit trat der Schein der Wahrheit, Flüchtigkeit der Zeichnung, starke Licht- und Schatteneffekte, Übertreibungen der Perspektive und oft rohe Lichteffekte charakterisieren die späten Werke des Meisters, die, trüb im Farbton, nichts mehr von venezianischer Farbenpracht und Formenklarheit zeigen.

Trotzdem ist er, wie sein großer Landsmann Tizian und alle Venezianer, vor allem Kolorist, und alle Wandlungen seines Stiles, alle Effekte seines Pinsels sind von dem leidenschaftlichen Verlangen nach eigentümlichen Farbenreizen beherrscht. Selbst sein Helldunkel, der braune Grundton erscheint eher diesem Verlangen nach koloristischen Werten als dem nach stimmungsvoller Raumbehandlung entsprungen. Geschlossene Tonwirkungen erreicht er nicht; immer wieder zerreißt er sie mit blitzartigen Lichtern, mit Farbengeflimmer, abgesehen von den unangenehm gesuchten Übertreibungen in exaltierter Beweglichkeit oder perspektivischer Verkürzung. Er beginnt mit dem leuchtenden Goldton Tizians. Vor allem

Digitized by Google

sind es Porträts, bei denen er, gebändigt durch die Notwendigkeit, naturwahr zu sein, an Charakteristik und Farbenschönheit dem Tizian fast Gleichwertiges leistet. Ein tieferes, malerisches Empfinden scheint wach zu werden, wenn er die Bilder, zuerst goldig und als buntes Spiel starker Lokalfarben allmählich auf einen kühlen Luftton abstimmt. Die Farbenskala sinkt immer tiefer in die kühleren Sphären, bis sie zuletzt fast ganz verlöscht. Wir beobachten das schon an den Nuancierungen des Karnates, das allmählich in ein fahles Graugrün umkleidet, und in den Abtönungen des Rot, das von einem leuchtenden warmen Rot langsam ins Karmin bis Violett hinein verkältet.

Eine große Zahl vorzüglicher Porträts befindet sich in den Uffizien (No. 378 Selbstbildnis; No. 638 der Bildhauer Jac. Sansovino, No. 601 Admiral Vernier, ferner No. 577, 615, 649); im Pitti (No. 65, 70, 83 Luigi Cornaro, No. 131 Vincenzo Zeno); in Venedig, Akademie (ca. 1570 Marco Grimani (1576), No. 245 Jac. Soranzo, 1564, No. 234 Andrea Capello, früh, No. 242); Dogenpalast (Lorenzo Amelio, 1570; Alessandro Bono; Vincenzo Morosini von 1580 (Abb. 87); Nicolo Priuli; Andrea Delphino; 1573, Federico Contarini, 1570 u. a.); vorzügliche Stücke in Wien: ein noch tizianeskes Frühbild eines Mannes mit schwarzem Bart (1553), neben dem bei Holford, London, dat. 1548, das früheste seiner Hand; Niccolo da Ponte (um 1585), Alessandro Contarini; Seb. Vernier in Feldherrnrüstung und verschiedene Stücke in Berlin No. 298 und 299, Admiralsporträt in München No. 1132 u. a. Wenn Tizian am besten das kraftvolle Mannesalter in voller Schönheit ohne allzu tiefe Belebung gibt, so gelingen dem Tintoretto vor allem nachdenkliche Greise voll Ernst, mit faltendurchfurchtem Gesicht. Frauenporträts gibt es fast gar nicht von seiner Hand: eine vornehme Dame in Wien (No. 24a), die Dame in Schwarz in Dresden (No. 265 A), Frau im königlichen Gewand in Bergamo, Gal. Carrara, No. 111.

Aus der Fülle der übrigen Werke, deren er an Zahl wie an Umfang ungewöhnlich viel geschaffen hat, greifen wir nur das Wichtigste heraus. Neben der außerordentlichen Produktivität müssen wir auch die ans Pathologisch-Exaltierte streifende Lebendigkeit seiner malerischen Gestaltungen herausheben. Früh schon arbeitet er mit starken Licht- und Schattenspielen, so auf der Kreuzauffindung in Mater Domini, Venedig, oder auch auf Mariae Himmelfahrt in der Akademie zu Venedig. Letztere ist in ihrer Gegensätzlichkeit zu Tizian interessant. Wenn dieser mit großen, kompositionellen Linien, und mit wunderbarer Klarheit des Aufbaues wie der Massenverteilung arbeitet, kompliziert Tintoretto in jeder Weise die Motive. Dabei verharrt aber Tizian im Reliefstil und entwickelt die Komposition in der vorderen Bildebene, Tintoretto dagegen, sichtlich von Tizians Werk ausgehend, strebt, z. T. gewiß aus Widerspruch, z. T. aus



Digitized by Google

Neuerungssucht, danach, alles linear wie räumlich zu komplizieren. Die Apostel sind in einem Wirrsal von Bewegungen, teils sitzend oder knieend, teils stehend gegeben und hintereinander geschoben, Maria wird wie von einem schraubenartigen Wirbel gepackt. Der Ausdruck des Gesichtes, die Gesten und mancher Charakterkopf sind dabei gesteigert. Künstlerisch das Bedeutsamste ist die Heranziehung der Raumtiefe und des Helldunkels, indem beide Elemente in der Komposition verarbeitet sind. Aber hier gerade sind wir vor die Frage gestellt: ließ sich die italienische Formgestaltung, die mit Linie, Körperbewegung und Gleichgewicht der Massen arbeitet, überhaupt mit dem malerischen Prinzip von Raum und Tonstimmung vereinen? Tintoretto hat es sicher nicht verstanden, eine geniale Verbindung beider zu finden. Sowohl die Verwendung übertriebener Verkürzungen und Überschneidungen wie starker Licht- und Schattenkontraste, die beide eine ungewöhnliche Unruhe in die Bilder bringen, erscheint für das Malerauge kleinlich. Das, was das letzte Ziel malerischer Komposition sein soll, die Gewinnung einer ruhevoll großen, geschlossenen Bildeinheit, sei es in Helldunkel oder Freilicht, bleibt aus.

Weitere Frühbilder zeigen tizianischen Goldton und Farbenfreudigkeit, so das Abendmahl in S. Ermagora, eine Kreuzabnahme in Florenz, Pitti, eine Beweinung in Mailand, Brera, endlich die vierzehn ovidischen Metamorphosen, Deckenstücke, heute in Modena, Gal. Dann aber interessieren ihn mehr die Raumprobleme, in deren immer düsterer werdender Tönung die Farben untertauchen. Voransteht als eines der hervorragendsten Stücke das Markuswunder in Venedig, Akademie von 1548 (Abb. 99), wo er bewußt mit starken Tiefeneffekten auf Grund von scharfen Verkürzungen und Überschneidungen in den Figurengruppen einerseits, und einem kulissenartigen Architekturaufbau andererseits arbeitet. Dem dunklen, im übrigen von lebendigen Lichtern beunruhigten Vordergrund wird eine zarte, durchsichtige Tiefe in einer quer hinüberlaufenden Gartenmauer in lichten Tönen schillernd gegenübergestellt. Also Architekturkulisse und lineare Verkürzung sind die Wirkungsmittel dieser illusionistischen Raumkunst, die wiederum keine Stimmungskunst ist. Dies Auftrumpfen der Tiefeneffekte, wobei das Gemeinsame des Raumes durch die Gegensätze ausgelöscht wird, konnte in seiner bizarren Kontrastlichkeit schwerlich zu einer geschlossenen, malerischen Gestaltung führen. Daneben hat dies Bild wie alle Stücke seiner früheren Zeit hervorragende koloristische Qualitäten. Vielfältig schimmernde Farbenpracht strahlt aus dem lichtdurchflammten Bilde, wenn auch z. T. in verdecktem Leuchten. Das ist venezianische Farbenfreudigkeit aus Tizians Schule, und maltechnisch entwickelt der Künstler in den farbigen Gewändern üppige Pracht bei leichter Führung des Pinsels und flottem Farbauftrag. In der Anlage verwandt ist das

Digitized by Google

Wunder der hl. Agnes in S. Maria dell'Orto, Venedig; auch die Markusszenen in Venedig, Pal. reale, und Mailand, Brera, und Georgs Drachenkampf in London, Nat. Gall., arbeiten mit ähnlichen scharfen Tiefenperspektiven und Lichteffekten. Die Farben betreffend strahlt zwar der warme Goldton nicht mehr in tizianesker Pracht, aber es herrscht noch Farbenfreudigkeit, die in lichterem Blau, Gelb und Rosa gestimmt, einen leicht blonden Ton hat. Auch ganz große Kompositionen, wie Christus, die Kranken heilend, in Venedig, Kirche der Scuola S. Rocco, oder die Fußwaschung in Madrid und die Hochzeit zu Kana in Venedig, S. Maria della Salute, von 1561 entwickeln mächtige, renaissancemäßig klargefaßte Räume von großer Realität und bei übertriebenen Tiefensperspektiven.

1560 begann Tintoretto mit der Ausmalung der Scuola von S. Rocco, deren 56 Kolossalgemälde die quantitativ gewaltigste Leistung eines Renaissancekünstlers überhaupt genannt werden können. Wir werden bis zu der letzten Schaffenszeit des Meisters geführt. Es ist, als ob er sein großes Vorbild Michelangelo an Arbeitsenergie und künstlerischer Schöpferphantasie hätte übertrumpfen wollen. Aber was der große Florentiner schuf, war innerlich verarbeitete, künstlerische Vorstellung sinnbildlich gemacht, bei dem Epigonen Tintoretto war es von streberischem Ehrgeiz zerfressene und in nervöser Hast künstlich aufgepeitschte Phantasie. Mit äußerstem, technischem Geschick und mit brutaler Gewaltsamkeit wird uns die Wirklichkeit vorgeführt. Die Heiligkeit des Stoffes, die hohe Veredlung des Ereignisses zu vollendeter Erscheinung im Kunstwerk ist ihm fremd, und damit schaltet der Meister aus der Reihe klassischer Cinquecentisten aus. Es fehlt eben jenes herrliche Harmoniegefühl, das zu klassischer Größe gehört. Das ist Spätrenaissance, wenn nicht in der düsteren Stimmungsschwere Barock zu nennen, indem der religiöse Fatalismus der Gegenreformation sich gewitterdräuend kündet. Die Passionsszenen werden in der figürlichen Szenerie, wie auch in der farbigen Unruhe und dem Arbeiten mit wilden Kontrasten zu Zerrbildern aus dem Leiden eines Niedriggeborenen. Das Überraschendste dabei sind die Frappanz der Lichteffekte, die Kraft der Charakteristik in den z. T. wundervollen Köpfen und die aufgeregte Dramatik der Erzählung, wobei freilich die Gestikulation der langarmigen Gestalten oft ins Ungeheuerliche geht. Die Komposition ist verworren. Jeder Sinn für Aufbau und Gleichgewicht in der Figurenverteilung scheint weggewischt, ohne daß ein malerischer Ausgleich gefunden wäre.

Die Kreuzigung von 1565 zeigt noch gewisse Festigkeit in der großen, räumlichen Verteilung und dem farbenprächtigen Glanz bei einer noch gemäßigten Dramatik der Figuren, die sich in wechselnden Licht- und Schattenstreifen und in reicher Farbigkeit belebt in die Tiefe schieben. Weiterhin entwickelt der Künstler das Kompositionsprinzip der Tiefen-

Digitized by Google

diagonale in gesteigerter Verschärfung. Die Kreuztragung zeigt es, indem die zwei vom Bildrand in die Tiefe geführten Diagonalen sich rechts hinten begegnen und so eine scharf geknickte Bewegung, die unten in die Tiefe führt und oben aus derselben nach vorn leitet, hineinkommt. Eine Grablegung in S. Giorgio, Venedig (1562), bringt ebenfalls das Diagonalprinzip, nur knickt die Linie rechts hinten, rechtwinklig weiter in die Tiefe. Wir werden eigenartig an ein Bild erinnert, das ein Niederländer ungefähr 90 Jahre früher gemalt hat, an die Beweinung Christi des Hugo van Goes in Wien. Sollte der Venezianer das Bildchen gekannt haben? Unwahrscheinlich wäre es bei der weitgehenden Übereinstimmung der Bilder miteinander nicht. Auch andere Bilder der Zeit zeigen das Schema, so etwa der Tempelgang der Maria in S. Maria dell'Orto, Venedig, wo er ebenfalls für die Mönche von S. Rocco große Bilderreihen malte. Hier wäre natürlich ein Vergleich mit Tizians herrlich ausgeglichener Monumentalkomposition angebracht. Der affektierte Tiefeneffekt und die Raumerweiterung können uns nicht für den Verlust an kompositioneller Schönheit und beherrschender Linie entschädigen, ebensowenig, wie das reizvolle, lebendige Schillern farbiger Lichter die wundervolle Schönheit der Farbe bei Tizian zu ersetzen vermag. Das Jüngste Gericht ebendort wird zu einem aufgeregten Gewoge diagonal geführter Linien und springender Lichtflecken. Diese Ortobilder, vorzüglich die Verehrung des goldenen Kalbes (um 1565) mit dem zartflimmernden, silbernen Glanz des Lichtes, dazu das Feldherrnporträt in Wien, einige mythologische Szenen im Anticollegio, Venedig, Dogenpalast, eine Susanna im Louvre, Paris, eine andere in Wien (Abb. 100), eine Befreiung der Andromeda in Dresden gehören zu den farbig reizvollsten Stücken, die er gemalt hat. Sie lassen in der Entwicklung voller Formen im Frauenakt, in der leuchtenden Pracht des leise glühenden Fleisches, dem auf der Wiener Susanna ein wundervoll reicher Laubengrund zugefügt ist, und dem durchsichtigen Glanz des Lichtes, das in die Schatten hineinflimmert, sie auflockert und die Ferne zart durchsichtig macht, eine außergewöhnlich weiche, üppige Sinnenlust erkennen. Die farbig-sinnliche Schönheit des Meisters steht auf der Höhe. Wir werden gerade bei diesen aus der zweiten Epoche stammenden Bildern der Jahre 1565—78 stark an Paolo Veronese erinnert. Dasselbe zeigen auch die weiteren Gemälde in S. Maria dell'Orto. Auf dem Jüngsten Gericht liegt über den tonigen Massen der wogenden Schatten — wir müssen dabei immer das starke Nachdunkeln der Bilder bedenken — weichflutend das Licht. Zart und trotz aller Manieriertheit in den scharfen Perspektiven reizvoll ist der Tempelgang der Maria.

Dann aber schlägt die Stimmung um. An Stelle des durchsichtigen, silbernen Glanzes tritt vorzüglich dank mehr grünlicher Untertöne bei bleichem, fahlem Karnat und dem Ausschalten jeder Farbenfreudigkeit

Digitized by Google

eine Umdüsterung des Blickes ein. Nervös zitternde Unruhe und Aufgeregtheit kommen hinzu, herbe Dramatik zieht in die Bilder ein. So entwickeln die weiteren Bilder in Scuola S. Rocco eine wilde Phantastik, die in oft mysteriöser Verworrenheit doch für eine reiche Erfindungsgabe, z. T. auf Grund stark realistischer Motive Zeugnis ablegen. Das große Deckengemälde der Ehernen Schlange zeigt im Vergleich zu genanntem Jüngstem Gericht in S. M. dell' Orto mit seinem Silberglanz wilde Aufgeregtheit und unruhig flackernde, fahle Lichter bei düsteren Schatten. Man denkt an Michelangelos Jüngstes Gericht, aber während auf diesem geistige Größe und Vornehmheit bei tiefster Innerlichkeit des religiösen Sentimentes Übertreibungen entschuldigt, herrscht bei Tintoretto eine gesuchte Dramatik in den affektiert bewegten Gestalten, die wild gestikulierend mit den Armen um sich werfen. Besser sind die Wandbilder. Phantastisch der wasserschlagende Moses, wild aufgeregt die Verkündigung (Abb. 101) mit einem z. T. kleinlichen Realismus bei eigenartig primitiver Raumbildung, wo wir noch nach ganz altem Muster (vgl. Giotto, Padua, Arena) in zwei Räume schauen, deren scheidende Wand in der Mitte durchschnitten ist. Das stark schattenschlagende Seitenlicht vermag nicht den malerischen Zusammenschluß zu bringen, wie auch das sogenannte Helldunkel nichts von intimem Stimmungsreiz besitzt, wenn auch der Lichteffekt äußerst frappant ist. Von eigentümlicher Eindringlichkeit ist die Heimsuchung mit den dunkel vor hellem Grund schattenhaft aufragenden, von einigen schillernden Lichtern getroffenen Gestalten. Am wirkungsvollsten sind einige landschaftliche Stücke: die hl. Magdalena und Maria Aegyptiaca in phantastischer Landschaft. Endlich jedoch die malerische Flucht nach Aegypten mit dem magischen Aufleuchten des Lichtes am düsteren Himmel, über den Wassern und an der Hütte rechts hinter dunklen Baumkulissen. Hier, wo das Figürliche stark beiseitegeschoben ist und das Affektierte der Bewegungen zurücktritt, versöhnen wir uns mit Tintorettos nervös-affektierter Art, die eben in der phantastischen Charakteristik erregter Naturerscheinungen und düsterer Naturstimmung besseren Widerhall findet als in ungebändigten Bewegungen von Figuren, die ihre Individualität verlieren und nur zu Puppen oder Steinen in der Tiefenkonstruktion der Räume werden.

Der Kindermord, die Taufe, besonders aber das Abendmahl (Abb. 102) sind dagegen die traurigen Zeugnisse einer vollkommenen Entwürdigung des geistigen Momentes. Mit Sehnsucht denken wir an Leonardos groß geformtes Cenacolo. Bei Tintoretto wird die Hauptfigur zu einem flackernden Farbfleck innerhalb unruhiger Figuren, besser gesagt, dunkler und heller Flecken. Wir erkennen, daß das Bewußte der schöpferischen Hochrenaissanceweise, der das Kunstwerk Resultat hoher geistiger Denkarbeit in sorgfältig klarem Abmessen der Darstellungsmittel und des Inhaltes

Digitized by Google

gegeneinander bedeutete, dahin ist. An Stelle dessen tritt skizzenhafte Manier, plötzlicher Einfall, das Malexperiment. Ähnlich steht es mit der Auferstehung, bei der wir uns zu Raffael und Tizian zurückwünschen.

Auch die mächtigen Gemälde im Dogenpalast, fast alle aus der Zeit von 1580—90 stammend, vermögen uns trotz ihrer Effektmache nicht von der beherrschenden Genialität des Meisters zu überzeugen, zumal da hier Schülerhand mitgewirkt hat. Venezia erscheint dem Dogen Jacopo da Ponti in äußerlich prunkhafter Aufmachung, verschiedene Schlachtenszenen von z. T. brutaler Gewaltsamkeit, das Paradies mit seinen ungeheuren Dimensionen u. a. offenbaren nur die Unfähigkeit des Meisters, solche große Wandflächen zu gliedern. Der düstere Nebeldunst, der heranschwingt, vermag nicht zu malerischer Freiheit zu werden. Auch die letzten großen Bilder seiner Hand, die Mannalese und das Abendmahl, offenbaren uns trotz mancher malerischer Effekte, erstere bei lockerer Verstreuung der Lichter im Freilichtbild, letzteres bei starken Helldunkeltiefen und einseitig scharfem Lichtschein doch nur ein titanisches, aber verzweifeltes Ringen dieses begabten und von inneren Kämpfen zerrissenen Meisters.

Am Schlusse seines Lebens und nach Überblick seiner vielfältigen Werke kommen wir zu der unfreiwilligen Erkenntnis, daß bei Tintoretto die Dissonanz zwischen plastischen und malerischen Gestalten offenbar wird und ein hohes Streben um ein falsches Ziel gestritten hat. Sein Können scheitert an der Klippe, die zwischen plastischer Formgröße und malerischer Raumtiefe aufragt. Wir gewinnen hier, wie bei Correggios Fresken und den ganzen Leistungen der barocken Wanddekoration die Überzeugung, daß weder Raumillusionismus noch Figurenmassengruppierung das Problem der Malerei in engerem Sinne sein kann. Es war ein großer, aber vergeblicher Versuch, zwei verschiedenartige Geister — Michelangelo und Tizian — und zwei andere Wesen — Form und Raum — zusammenzufügen. Nicht perspektivische Linie oder dramatische Bewegtheit, nicht Farbenschillern oder Lichteffekte, sondern einzig und allein Atmosphäre und Stimmungston können das einigende Element im Bilde sein.

Den inneren Kern des „Malerischen" hat der Zeitgenosse Tintorettos, Paolo Caliari aus Verona, gen. Veronese (1528—88), wesentlich besser erfaßt, und zwar kommt er auf eine ganz einfache Weise eher als Tintoretto mit seiner künstlichen Steigerung der Affekte und Effekte dazu, ein Beweis, daß sich gerade in dem künstlerischen Schaffen alles auf natürlichem Wege ergeben muß. Jenes „Helldunkel" Tintorettos war nichts innerlich Malerisches, es war eine affektierte Effektkunst. Paolo Veronese aber bringt ein natürliches, aus reiner Sehfreude erwachsenes Freilicht. Es war nichts Erzwungenes dabei, und es spricht Bände für die Notwendigkeit bodenständigen Wachstums, wenn Tintoretto in Rom sein Vorbild sucht und sich

Digitized by Google

ein anderes Wesen, das des florentinischen Monumentalgeistes, zu eigen zu machen sucht, aber doch schließlich kapitulieren muß, weil er nicht über ein Spielen mit Formgröße und Farbenglanz, vorzüglich aber mit dem Pinselstrich herauskommt. Veronese, zwischen den hell schimmernden Marmorpalästen Veronas emporgewachsen, entwickelt aus dem heiter schillernden duftigen Glanz der venezianischen Atmosphäre die durchsichtige Farbenpracht zu einem zarten, hellglänzenden Freilicht. Er läßt heitere Farbenharmonien mit dem natürlichen Daseinsbild seiner Heimat zu schöner Wahrheit zusammengehen. So ist er glücklicher als Tintoretto, da er, nicht irregeführt durch fremden Geist, den Anlagen der Venezianer mehr Folge leistet. Es ist natürliche Freude am schönen Schein, heiteres Sichausleben ganz im Geiste der venezianischen Kunst. Sein Schaffen bringt den Höhepunkt aller Existenzmalerei und Daseinskunst. Trotzdem darf man nicht von leerer dekorativer Auffassung reden. Das Interesse an Inhalt und geistigem Ausdruck ist immer noch stark genug um in der gegenständlichen und künstlerischen Auffassung die gleiche Stimmung einheitlich widerklingen zu lassen. Er erfaßt die biblischen Geschichten wie Erlebnisse aus der gesellschaftlichen Welt der Reichen Venedigs. Die unberührte Heiligkeit des Stoffes ist zwar aufgegeben, aber die Natürlichkeit der Erzählung ersetzt manches. Dazu verklärt er alle diese Existenzbilder, diese genrehaften Schilderungen der Wirklichkeit mit entzückenden Farbenharmonien und unendlich zartem Lichtschimmer.

Von Geburt Veroneser, ein Schüler Antonio Badiles und als solcher dem Einfluß Tizians unterworfen, verleugnet er seine Abstammung nie. Der Reichtum frischer Naturbeobachtung stammt ebenso aus Verona, wie der feine Silberton, der den Gesamtcharakter seiner Bilder und seines lichten Kolorits bestimmt. Einige seiner Frühwerke der Veroneser Zeit in Castelfranco (Dom) und Umgegend zeigen ihn noch frei von venezianischem Einfluß. Aber bald erhebt er sich zu rauschender Pracht und glänzender Festesfreude, das prunkhafte Leben des vornehmen Venedigs widerspiegelnd. Auf den spezifischen Altarbildern, in denen er heilige Konservationen, in Venedig, Akademie No. 37, in S. Francesco della Vigna, Venedig, S. Paolo zu Verona von 1565, endlich von besonderer Schönheit No. 227 der Brera, Mailand (Abb. 104) schildert, gibt er lässige Gestalten von behaglicher Gleichgültigkeit in tizianesker Anordnung. Wenn aber Tizian klare Formgebung, sichere Zeichnung und kraftvolle Farbe in ein bewegtes Spiel und Gegenspiel bringt, so gießt Paolo zarten Silberschein als einigenden Glanz über alles. Lichte Durchsichtigkeit heller Farben, in der jeder harte Lokalton gemieden ist, kurz, Freilichtatmosphäre verleiht diesen wunderbar ausgeglichenen Stücken feinste, koloristische Reize. Sie wirken mehr als die Werke sonst eines Venezianers wie feinste Seidenteppiche.

Digitized by Google

So ziehen sie uns in eine Daseinsschönheit hinein, die über der rauhen Wirklichkeit steht und uns die Pracht venezianischen Sonnenlichtes unendlich vielfältig kündet. Man halte einmal die weiche Bildung des Palma mit dem warmen Grundton (Abb. 103) oder Tizians energievollen, architektonischen Aufbau der Pesaromadonna (Abb. 85) daneben, um die delikaten Feinheiten der zarten Durchsichtigkeit, die fast zum wesenlosen Schein und zu seidenem Teppichglanz wird, bei Paolo Veronese dagegen. Nichts von starker Linie oder voller Form, weichem Ton oder sinnlicher Pracht venezianischer Überfülle; es klingt uns ein zarter Akkord entgegen, der eigentlich dieser selbstbewußten Zeit fern ist, eine vornehme Eleganz, die auch erst einer späteren Epoche, dem höfischen Rokoko, verständlich war.

Wenn er dramatische Szenen, Martyrien, wie das der hl. Giustina in S. Giustina zu Padua oder des hl. Georg zu S. Giorgio in Braida zu Verona, gibt, dämpft er im Gegensatz zu Tintoretto, der übertreibt, das Schauervolle ab, meidet naturalistische Übertreibungen und läßt alles in herrlichem Farbengeflimmer aufleuchten. Auch über dem Kolorit liegt dieselbe Mäßigung. Es ist von feinem Licht durchleuchtet. Zarte Farbenharmonien sind zueinander gestimmt: Hellblau, Hellgelb, Weiß, Grauviolett, wenig Rot, alles zusammenschillernd in einem feinen Silbergrau; das macht den Hauptreiz der Bilder Paolo Veroneses aus. Ganz vorzüglich erscheint er in den Malereien in S. Sebastiano zu Venedig, 1555—1565 ausgeführt, die alle von dem feinen Lichtschimmer bedeckt sind, und wo besonders das Martyrium des hl. Sebastian unübertroffen ist. Noch schöner ist vielleicht die Vermählung der hl. Katharina in S. Caterina zu Venedig aus seiner Spätzeit. Von anderen Werken in Venedig, den Uffizien, in Turin, weiteren Bildern in Dresden, Paris, London seien nur der Raub der Europa im Dogenpalast genannt. Mythologische Stoffe hat er auch sonst bei Gelegenheit ganzer Zimmerdekorationen behandelt. Da sind außer den genannten Fresken in Castelfranco, die in Villa Colleoni in Thiene bei Vicenza und besonders die in der von Palladio erbauten Villa Barbaro-Giacomelli in Maser (1566) hervorzuheben. Auch hier spielt der Raumillusionismus eine wichtige Rolle. Dabei wirkt der einheitliche Luftton mit dem lichtschillernden Glanz der Räume geradezu berauschend zusammen. Mehr als bei allen anderen Illusionisten wird der atmosphärische Ton als malerisches Element erkannt und entwickelt.

Das jedoch, was Veroneses Weltruhm ausmacht, sind seine Gastmähler. Venedig besitzt in der Akademie noch das Gastmahl des Levi von 1572 (Abb. 105); die Brera Christus bei dem Pharisäer, Turin das Gastmahl des Simeon, ferner Dresden und Paris je eine Hochzeit zu Kana, Wien Christus bei Jairus u. a. Hier gibt Veronese unter dem Vorwande biblischer Darstellung glänzende Festgelage der Vornehmen Venedigs wieder. Tiefe

Digitized by Google

Seelenstimmungen darf man nicht suchen. Wie anders locker und lebensfroh sind diese Werke als die der Florentiner. Sie schildern Genuß und Wohlleben und sind Erzeugnisse einer sinnlichen, in leichtfertigem Genießen dahinlebenden Welt. Sie sind nicht Resultate tiefen Ringens, sondern die unverblümten, naiven Äußerungen der lichten Daseinslust von stark repräsentativem und doch nicht theatralischem Charakter. Der hervorragende Reiz dieser malerischen Meisterschöpfungen liegt in dem reinen, klaren Wohllaut, der aus den Figuren, der Darstellungsweise und besonders aus dem wunderbar fein im Sonnenlicht abgestimmten Farbenspiel spricht. Dazu sind die reich gewandeten Figuren sowohl wie die glänzenden Architekturen von einer Geschmeidigkeit ohnegleichen. Reinere Farbenharmonien, zartere und doch reiche, tönende Akkorde sind wohl nie wieder in der Kunst angestimmt.

Wenn Kunst nur im äußeren Augenreiz bestünde und allein dieser Genuß ihren Wert ausmachte, dann gehörten diese Schöpfungen einer sensiblen Malerseele zu den ersten aller Zeiten. Aber bei allem Lob, das wir der Feinfühligkeit Veroneses spenden müssen, will die Kunst noch ein Mehr. Sie will auch ein Widerspiel der Seele, innerer Kraft oder starken Ringens sein. Man kann Veronese dem Raffael vergleichen. Bei diesem fanden wir gleiche Leichtigkeit des Schaffens und durch keine Dissonanz getrübte Schönheit. Nur war das Podium, auf dem sich Raffael erhob, von anderen, edleren Geistern erbaut und näher zum Himmel emporgeführt. Aber darum gebührt dem Veronese doch gewiß kein minderes Lob, denn, ganz abgesehen davon, daß er überall sehr selbständig auftritt, hat er zu einer Zeit, als Kunst schon minderwertiges, dekoratives Spiel bedeutete und der Verfall angebrochen war, sich doch auf der Höhe subjektiver Lebens- und Kunstauffassung gehalten.

Tintoretto und Paolo Veronese stehen so wie zwei Gegenpole gegeneinander. Dank ihrer grundverschiedenen Art haben sie auch durchaus verschieden gewirkt. Tintoretto galt seinen Zeitgenossen mehr; vielleicht weil er der interessantere Kopf, der scheinbar gehaltvollere und sich zugleich mehr vordrängende Geist war. Er hat mit seiner problemartigen Natur und in seinem streberhaften Verlangen nach Ruhm immer schon auf Epigonen und schwankende Zeiten gewirkt. Eine krankhafte Natur, ist seine Kunst für Kranke. Wesentlich anders ist der naturfrische, ungekünstelte Veronese. Er hat weiter gewirkt, und auf ihn baut sich die Malerei des Rokokos auf, während das düster problematische Barock in dem Überherrschen des architektonischen Elementes und der Gesuchtheit seiner Manier vor ihm zurückstand. Das 18. Jahrhundert holt aus seinen Bildern den jubelnd zarten Lichtglanz, das hellfarbige Freilicht, die atmosphärische Durchsichtigkeit. Tiepolo sowohl wie die Canaletto und Guardi

Digitized by Google

stehen auf seinen Schultern. In ihnen wurde der malerische Geist Paolo Veroneses wieder lebendig, wurde die Malerei frei von dem raumillusionistischen Zwang. Nicht aus Correggio oder Tintoretto, sondern aus diesem Paolo Veronese und seinem herrlich duftenden Freilicht erstehen dann im 19. Jahrhundert der Pleinairismus und Impressionismus, soweit sie eben atmosphärische Schönheiten und Reize der weiten Himmelszone wiedergeben wollen. Ohne ein Großer sein zu wollen, ist er bes. entwicklungsgeschichtlich ein ganz Großer. Ohne ihn ist der Aufstieg der modernen Malerei kaum denkbar. Couture und alle modernen Lichtmaler waren Bewunderer Paolo Veroneses.

Daneben aber gab es noch eine reiche Zahl von Künstlern, die alle die relative Güte des damaligen Durchschnittes der venezianischen Malerei im Gegensatz zu dem Verfall anderswo zeigen. Die Technik hielt sich trotz aller Flüchtigkeit auf einer gewissen Höhe; dazu ist es der realistisch genrehafte Zug, der dieser Kunst noch gewissen Halt gab und vom mittelitalienischen Manierismus ferne hielt. Außer den schon früher genannten Künstlern seien aufgezählt: Benedetto, der Bruder Paolo Veroneses, und seine Söhne Carletto, Gabriele, endlich der bedeutendste, sein Mitarbeiter an den dekorativen Fresken, Giambatista Zelotti (1532—1592). Einen eigenen Künstlerkreis umschließt dann die Familie der **Bassano**, unter Führung des Jacopo da Ponte Bassano (1510—1592), und von dessen Söhnen Leonardo (1558—1623) und Francesco (1549—1592). Sie vertreten vor allem das dereinst schon von Giorgione begründete, novellistische Genre gegenüber dem repräsentativen Daseinsbild Veroneses. Sie bringen es in dem engen Rahmen zu höchst beachtenswerten Leistungen. Ja, die landschaftlichen Szenerien mit ihren genrehaften Figuren gehören zu dem Besten, was italienische Landschaftsmalerei damals geschaffen hat. Sie sind voll reicher Abtönungen, wie auch das Kolorit die verschiedenartigsten Varianten anschlägt. Leider stehen neben malerisch wirklich guten Leistungen auch ganz flüchtige Werkstattbilder. Bevorzugt werden genrehafte Darstellungen in landschaftlicher Szenerie, wie die Ruhe auf der Flucht, die Anbetung der Hirten oder die hl. Konversation im Grünen. Die Bassani sind auch vorzügliche Porträtisten. Gute Bilder finden sich vor allem in Bassano, in Venedig, in den Uffizien, ferner in ungewöhnlicher Zahl in Wien.

Die venezianische Schule des weiteren zu verfolgen, ist nicht besonders verlockend. Die Hauptstätte der Wirksamkeit bis ins 17. Jahrhundert hinein ist der Dogenpalast. Dort wird man den Verfall der Kunst, der in geistloser Nachahmung Tintorettos erfolgte, beobachten können. Als Tiepolo wieder einen neuen Aufschwung im Dienste der aufstrebenden Architektur und Dekoration suchte, da hat er auf Paolo Veronese, nicht auf Tintoretto zurückgegriffen. Klingt doch aus der durchsichtigen Kunst

Digitized by Google

des Rokoko etwas vom lichten Glanz und der zarten Farbenharmonie Veroneses entgegen. Auch andere lebensfreudige Koloristen, wie Rubens, schöpfen gerade aus ihm. Alle sie lassen den trübseligen Effektmaler Tintoretto beiseite. Nur solche Geister wie Greco und die modernen, jeder heiteren Schöpferlust abholden Strebernaturen verbeißen sich in ihn, der auch für das Helldunkel nichts Fruchtbares geleistet hat. Künstler, wie Caravaggio, mußten es erst mit der Strenge echten Strebens anpacken, damit es in Rembrandt wie Velasquez seine höchste Vollendung finden konnte.

---

## 13. Zertrümmerung der nordischen Architekturformen in der Renaissance.

Bedenkt man einmal die Ziele, die im Norden und im Süden der Architektur gestellt waren, so wird man bei deren Verschiedenartigkeit von vornherein schon die Unmöglichkeit einer Einigung zugestehen müssen. Die Gotik erstrebte Erleichterung des Bankörpers; Bewegung, Schwingungsrhythmik war es vorzüglich, was die Franzosen brachten; Auflockerung, Weitung, Auflösung in durchsichtiger Körperlosigkeit war es bei den Deutschen gewesen. Hier wie dort war der Geist der Vergeistigung und Idealisierung herrschend. Die italienische Renaissance dagegen strebte einer neuen Materialisierung zu; sie suchte den Baukörper als Masse wiederzugewinnen. Ihn zu stabilisieren und eine ruhevolle, klare, greifbare Raumform zu schaffen, das war bis in die Hochrenaissance ihr Ziel. Das Resultat war der Zentralbau mit Kuppel, während sich im Norden neben der schwunghaften französischen Kathedralbasilika mit starker Höhen- und Tiefenbewegung die deutsche Hallenkirche als ein lockeres, körperloses Gebilde ergab. Bei diesem Zwiespalt der Absichten war ein Zusammengehen beinahe ausgeschlossen, und es hätte des Niederganges im Kirchenbau durch die Reformation kaum bedurft. Schon bei einem Vermischen so verschiedenartiger architektonischer Formen mußte die Stileinheit untergehen. Aber in einem berührten sich Frührenaissance und Spätgotik: in der reichen Schmucksucht und der Verwendung verschiedenartigster Zierformen, in denen heitere Vielfältigkeit und Zierlichkeit die Oberhand haben. Und hier hat sich auch der Anknüpfungspunkt ergeben. Die deutsche Renaissance ist eine Schmuckkunst und hat im Kunstgewerblichen, in Ornament und Detail, ihr Besonderes geleistet.

Weiträumigkeit! Wenn wir dies Schlagwort als Wesen der Spätgotik

Digitized by Google

nehmen, so könnte man vermeinen, der italienische Raumbegriff ließe sich in gleichem Sinne fassen und beide Stile wären einander innerlich verwandt und leicht zusammenzuführen. Aber man darf nicht vergessen, daß die nordische Weiträumigkeit auf dem Begriff von der weiten Unendlichkeit und der Auflösung des Innenraumes in dem aus dem weiten All reich einströmenden Lichte, in der weiträumigen, lichtdurchtränkten Halle aufgebaut ist, während die italienische Weiträumigkeit die stabile, plastische Raumgröße, d. h. das konkrete Raumgebilde mit klar gegliedertem, plastisch geformtem Raumabschluß erstrebt. Erstere will irreale Raumweite, diese geschlossene Raumrealität. Beides sind einander widersprechende Vorstellungen. Das Beste, was die Architektur des beginnenden 16. Jahrhunderts im Norden geschaffen hatte, war diese weiträumige Spätgotik. Charakteristisch für sie im Sinne jener Irrealität ist das Fehlen jedes funktionellen Aufbaues. Ich erwähne nur die damals gerne gegebenen zweiteiligen Räume, die ja gerade im Gegensatze zur klar entwickelten Konstruktion der Hochgotik jedem Sinn für Aufbau widersprechen. Mit der Vervollkommnung der Scheingewölbetechnik kam man zu einer mehr spielerischen Verarbeitung der Gewölbe. Ein Blick in die Dominikanerkirche zu Augsburg erweist, daß auch die Verwendung von Renaissancebaugliedern, von Säulen, Pilastern und Gesimsen, dieser Raumform nicht den Sinn italienischer Raumform beizubringen vermag. Die Durchbildung der Trageteile nach Renaissanceart wirkt nur störend und zerkleinernd; sie nimmt der Raumform die leichte, lockere Aufgelöstheit, indem das Auge an kleinen Kapitellformen, Gesimsen usw. haften bleibt, während gerade das Freiindieweiteschweifen, gewissermaßen das Formlose, die Raumirrealität, den Geist der deutschen Spätgotik ausmacht, der noch an manchem schönen Hallenbau der Zeit, etwa in Kuttenberg, zur Aussprache kommt.

Es gehört nicht zu den erfreulichen Kapiteln der Geschichte, wenn ein Volk sich selbst vergißt und sich den Formeln und Gesetzen einer anderen Rasse unterordnet. Wie wundervolle Entfaltung hatte die germanische Phantasie in der Spätgotik, in der freien, weiten Räumlichkeit der gotischen Hallenkirche und dem überreich wuchernden, phantastischen Ornament gefunden! Da wurden Renaissanceformen und Vitruvregeln über die Alpen gebracht. An Stelle unmittelbarer, schöpferischer Leistung trat die theoretisierende Konstruktion. Aber das innere Verständnis für das Ganze, für das innere Wesen der Renaissance blieb verschlossen. Zunächst sind es nur die Einzelformen, die übernommen wurden. Die Erfindung der Buchdruckerkunst half die theoretischen Schriften in alle Welt tragen. Vitruv, für den sich schon Dürer interessierte, wurde 1548 vom Humanisten Walter Rivius aus Nürnberg zum ersten Male ins Deutsche übersetzt. Scamozzis „Architectura civilis" u. a. Schriften kamen hinzu. C. Floris brachte italienische

Digitized by Google

Ornamentmotive in die Niederlande; die deutschen Ornamentstiche trugen weiterhin zur Verbreitung ornamentaler Einzelformen bei. Große deutsche Architekturwerke — Dietterlein, Furtenbach seien genannt — suchten die vielfältigen Einzelheiten zusammenzufassen, wobei freilich die vollkommne Verständnislosigkeit für den inneren Zusammenhang erkenntlich wird. Wild wuchernde Phantasie kam zu den wirrsten Gestaltungen, zu denen vielleicht auch die Entwicklung der Bühnendekoration im Laufe von Renaissance und Barock beigetragen hat. Aus diesem Material, das, aus anderen Ländern übermittelt, wiederum von einheimischen Stechern und Architekten verarbeitet wurde, schöpften die Architekten ihre Weisheit. Dabei dürfen wir auch die Malerei nicht vergessen, indem schon früh auf Gemälden phantastische Ornamentformen auftauchten und sich mit der naturalistischen Spätgotik zu einem manieristischen Schwulst vermischten. Dasselbe gilt vom Ornament an Holzschnitzaltären und Grabdenkmal.

Wenn wir zur Würdigung dieser Architektur kommen wollen, so haben wir auf das Wesen des architektonischen Gestaltens im Norden und den Unterschied zum Süden einzugehen. Der Italiener nimmt den Bau als ein Ding für sich, als isolierte Einzelerscheinung, und gestaltet ihn durchaus nach statischen und plastischen Gesetzen und Prinzipien. Kirche, Fassade und Palast wachsen als körperliche Baumasse empor. Wesentlich anders aber tritt der nordische Architekt an sein Werk. Er sieht überall die Bindung an die Umgebung. Der nordische Städtebau müßte besprochen werden und die Art, wie in die engen Straßenfluchten, in die auf- und niedersteigenden Reihen gotischer Treppengiebel die neuen Gebäude eingereiht werden sollten. Schon die verschiedenartige Frontierung des italienischen und des deutschen Hauses ist bedeutsam. Der Italiener stellt sein von starken Horizontalgesimsen beherrschtes Gebäude breitmassig als festen Block hin, ohne sich viel um die umgebenden Häuser zu kümmern; er behandelt seinen Bau als Individuum, als plastisches Einzelwesen. Wenn er später Giebelform und Vertikalismus in der barocken Kirchenfassade einführt, so ist da gewiß nordischer Einfluß tätig. Dem Deutschen ist für das Privathaus, das Bürgerhaus der Dreiecksgiebel in der Straßenflucht das Gegebene. Er läßt sein Gebäude aus diesem Gestrüpp emporwachsen, fügt es in dieses auf- und niedergehende Spiel der Giebellinien hinein, indem zugleich die Enge der Straße eine reine Frontansicht nicht aufkommen läßt.

Wir treten damit an die Aufgabe heran, die allein in der nordischen Renaissance fruchtbar wurde, an den Privatbau. Denn diese Zeit der religiösen Wirren und der Absage des neuen Glaubens an die Prunkarchitektur ließ im Kirchenbau eine wirkliche Umbildung nicht aufkommen. Die Hallenkirche wurde zum glanzvollen Hallenbau entwickelt, wobei die Arkaden eine immer prunkhaftere Gliederung brachten und die spätgotischen naturalistischen

Digitized by Google

Formen allmählich mit Renaissancegliedern gemischt wurden. Als geschlossene Schule verdient nur die sächsische, vom Erzgebirge ausgehende Schule genannt zu werden; voran steht die Stadtkirche in Annaberg mit Jakob von Schweinfurt als Werkmeister. Der Hauptarchitekt ist Benedikt Rieth aus Preßburg, der 1480—1502 für Karl IV. den Hradschin baute; ferner die Kirche in Brüx (1517—28.) Von den Schloßbauten dieser Schule wollen wir später reden. Ganz renaissancemäßig nüchtern erscheint dann der Dreiemporenbau der Universitätskirche zu Würzburg von Joh. Robin. Hier einen „Juliusstil" zu konstruieren, liegt kein Grund vor. Es sind durchaus importierte Formen, die gewaltsam neben gotische Formen gestellt wurden. Schon barocke, monumentale Anlage nach Vorbild von Gesu, Rom, findet sich in S. Michael zu München, (1583—97 von W. Dietrich), wo auf jede Gliederung Verzicht geleistet ist. Auch der Norden, dessen Hauptbauten die Kirche in Bückeburg (vollendet 1613) und die Marienkirche in Wolfenbüttel (1608—1623) sind, brachte ein phantastisch-unverstandenes Gemisch von spätgotischen und Renaissanceformen, wo allein das kunstgewerblich-ornamentale Interesse, aber keinerlei architektonisches Gefühl maßgebend ist. Erst das Barock hat auch im Norden eine neue, architektonische Form gewonnen.

Aber auch im Privatbau dürfen wir nicht mit allzu großen Erwartungen an die Zeit herantreten; auch da ist die einzige Leistung die neue, ornamentale Dekoration. Und diese hat sich eigentlich nur an zwei Stellen entfalten können: an der Giebelfassade und dem Emporenhof. Dabei spielt das Material eine gewichtige Rolle. Es ist das Holzfachwerk (Abb. 106), das für Belebung, vorzüglich der Fassaden, in dem lustigen Spiel der dunklen Balkenlinien bedeutsam wurde. Und heute grüßen uns in mancher alten, deutschen Stadt in der Flucht der Häuserreihen nicht nur die lebendigen Linienwinkel der Giebel, sondern noch mehr dieses Lineament an den immer breiter und schwerer werdenden Fronten der Häuser. Weiterhin wuchsen in die geometrischen Linien architektonische Formen hinein: Säulen, geschnitzte Pfosten, architektonische Pilaster, klare Gesimsprofile, zunächst in Holz; nur allmählich wurde der Steinbau mächtig (Abb. 107), und zwar vorzüglich an den Giebeln. Die bisherigen, scharfwinkeligen gotischen Treppen- und Staffelgiebel fangen an sich zu biegen und zu schwingen. Aber ebenso wie die Gesimsprofile, die Pfosten und Stützen, endlich vorzüglich die Portale zu fester Renaissanceform von plastischer Kraft herauswuchsen, so wurden die schwingenden Linien der Giebel zu wuchtigen Voluten und Schnecken von zunehmender Schwere und Massigkeit (Abb. 108). Aber die Zeit hat vor der architektonischen Bildung der Gesamtform haltgemacht. Ähnlich steht es mit der Gestaltung der Höfe, wo sich in verschiedenen offenen oder geschlossenen, geraden oder rundbogigen Galerien und Loggien die Gestaltung

Digitized by Google

Abb. 101. Tintoretto, Die Verkündigung. Scuola S. Rocco, Venedig.

Digitized by Google

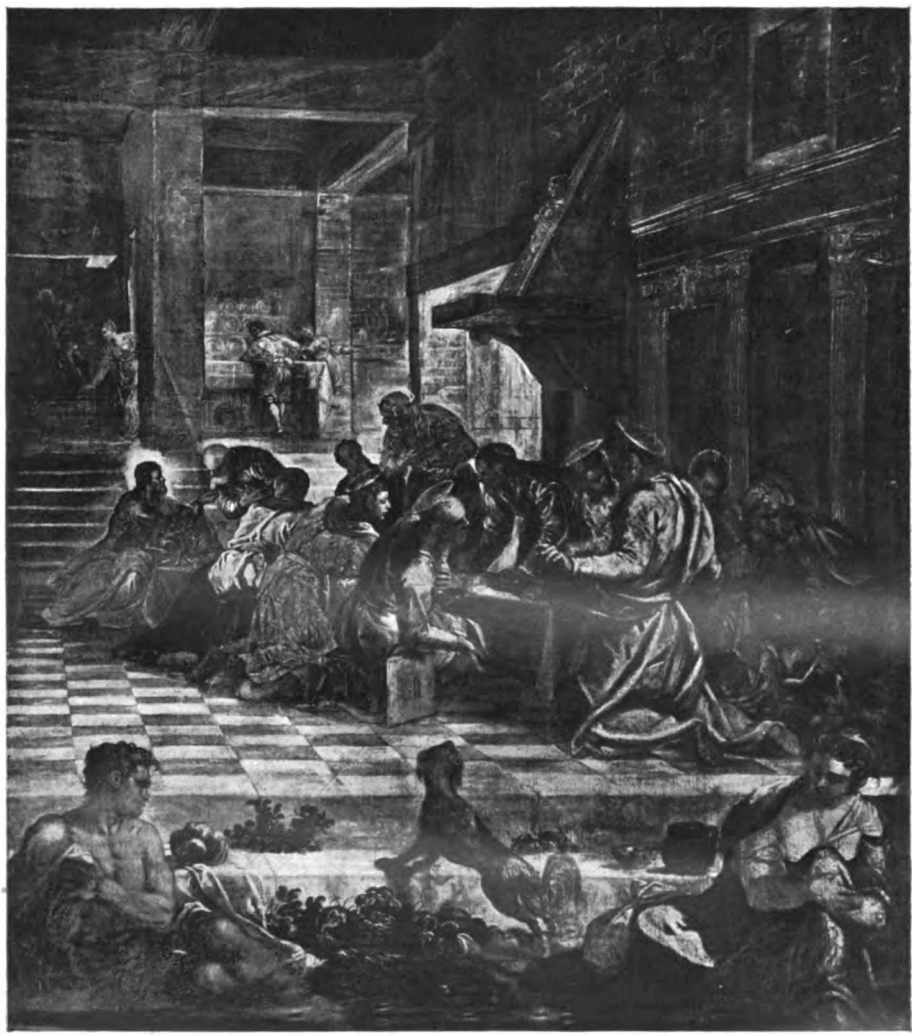


Abb. 102. Tintoretto, Abendmahl. Scuola S. Rocco, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 103. Palma Vecchio, Madonna.
S. Stefano, Vicenza.

Abb. 104. Paolo Veronese, hl. Cornelius u. a.
Brera, Mailand.

Digitized by Google

Abb 105. Paolo Veronese, Gastmahl Gregors. Monte Berico, Vicenza.

Digitized by Google

Abb. 106. Miltenberg, Fachwerkhäuser.

Abb. 107. Kammerzellsches Haus (1589), Straßburg.

Digitized by Google

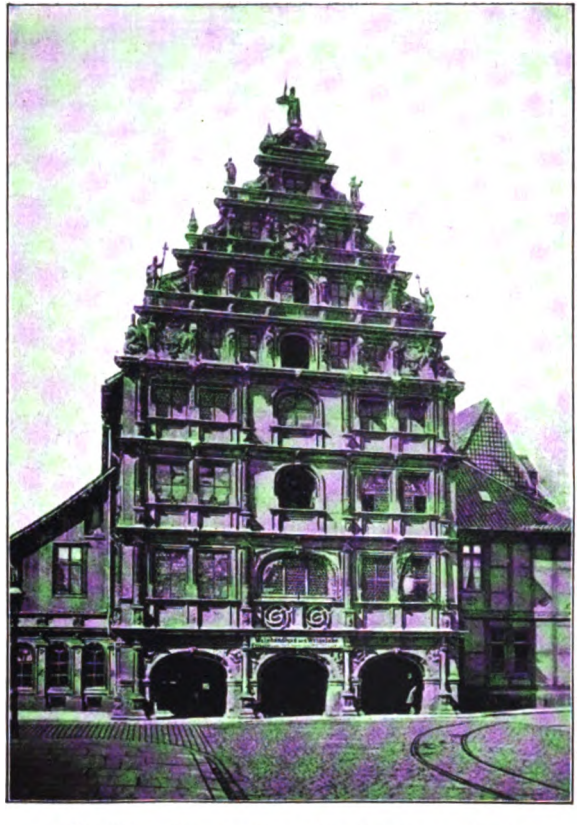


Abb. 108. Gewandhaus (1589), Braunschweig

Abb. 109. Elias Holl, Rathaus, Augsburg.

Digitized by Google

Abb. 110. Bürgerhof um 1510 Nürnberg.

Abb. 111. Alb. Tretsch, Altes Schloß (1553—70), Stuttgart.

Digitized by Google

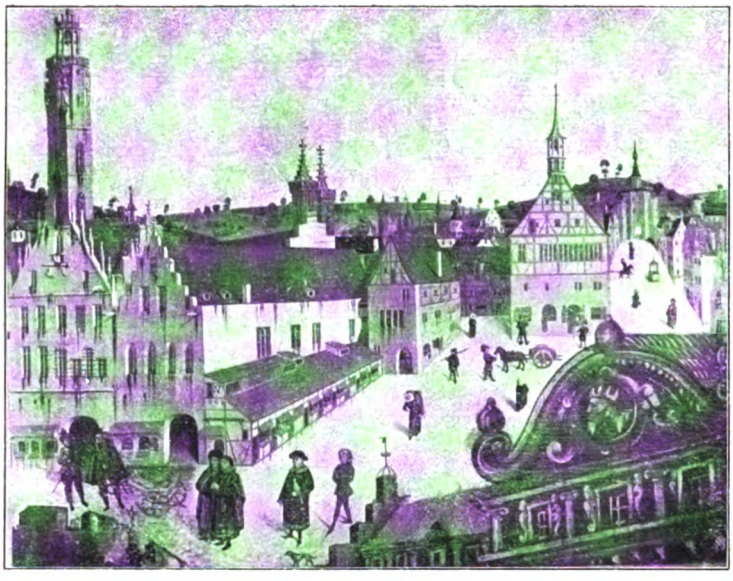


Abb. 112. Herlin, Ansicht von Rothenburg von 1466.

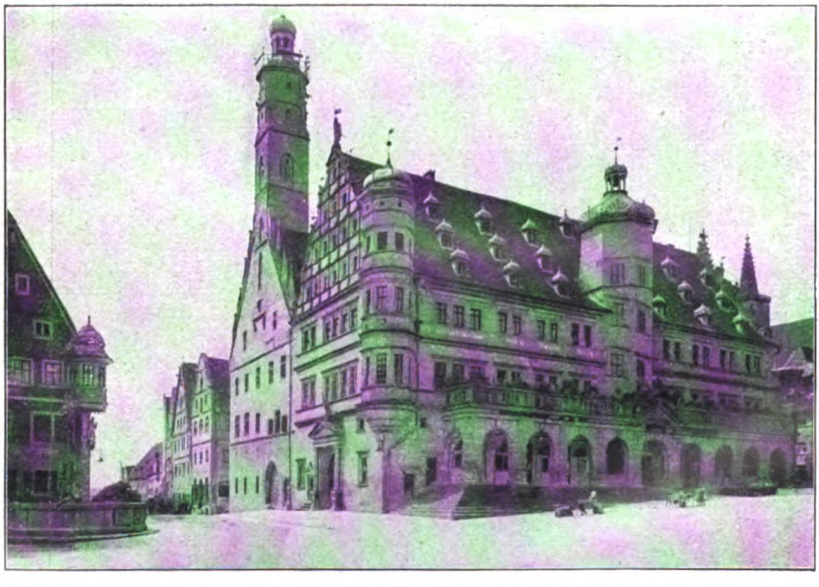


Abb. 113. Wolff, Rathaus, Rothenburg.

Digitized by Google

von gotischer Dünnlinigkeit zu renaissancemäßiger, plastischer Kraft und Fülle entwickelte. Der Blick in den Hof eines Bürgerhauses in Nürnberg von 1510 (Abb. 110) mit dem zarten Linienspiel und der gotischen Durchsichtigkeit oder Flächigkeit, wie wir es auch heißen mögen, und daneben der Spätrenaissancehof des alten Schlosses in Stuttgart (Abb. 111) von Albertlin Tretsch seit 1553 mit seinen festen Säulenreihen und der Körperlichkeit der Baumasse läßt die Unterschiede deutlich werden.

Bei all diesen Bildungen überragt durchaus der dekorativ-ornamentale Geist. Aber man kann nicht umhin, die außerordentliche Fülle und Vielfältigkeit der Phantasie, die frische Lebendigkeit der Erfindung zu bewundern. Der reichentwickelte, kunstgewerbliche Geist der Zeit hat die Oberhand; aber wie auch im Kunstgewerbe, in Möbelformen und Goldschmiedewerk, trägt alles den Charakter des Spielerischen im zierlichen Detail und Einzelwerk. Die Formen haften wie Ornament an der Oberfläche; ein Voninnenherauswachsen kennt diese Zeit noch nicht. Dazu spürt man allzu oft das Imitatorische und hat die Vorbilder zumeist in ferner italienischer oder niederländischer Architektur zu suchen. Trotz des Mangels an großem architektonischen Geiste möchte ich die Bedeutung dieser Architektur nicht ganz herabdrücken. Gerade in jenen Zeiten, als man an Heiligenfigur und Altarbild irregeworden war, als man die Kirchen ernüchterte und jeden Schmuck mied, flüchtete das Schönheitsverlangen, die Schmuckfreude der Bürger in Architektur und Dekoration. Damals haben die Bürger in emporstrebender, patriarchalischer Machtherrlichkeit der alten, deutschen Stadt das vielfältig-schönheitliche Gepräge gegeben, das uns noch heute so heimisch anmutet: sei es, daß wir im Norden durch Hildesheim oder Braunschweig, Münster oder Paderborn, Lübeck oder Danzig, sei es im Süden durch Nürnberg oder Augsburg, Nördlingen oder Dinkelsbühl, Straßburg oder andere freie Reichsstädte wandern. Da ahnen wir den nie versiegbaren Quell künstlerischer Kraft, der in vergangenen Jahrhunderten als künstlerische Kultur ein Eigentum des ganzen Volkes und der ganzen Zeit war. Versagte diese oder jene Seite der künstlerischen Betätigung, so fand doch dieser innere Kraftquell irgendwo Aussprache und Ausdruck. Es war keine ganz große Architektur, die da entstand, aber sie atmet eben doch den Geist inneren, künstlerischen Wesens. Es jubelt uns vielstimmig und bunt entgegen, wenn wir durch die alten Straßen unserer deutschen Städte wandern, und uns wird es behaglich und wohl, denn wie ein gut eingerichtetes, wohnliches Gemach mutet uns diese alte, deutsche Stadt in ihrer geschnitzten Pracht an. Das ist der Kern unseres Heimatgefühles.

Zwei große Aufgaben wären aus der Vielzahl der Themen herauszuheben: das Rathaus und das Schloß. War noch im 15. Jahrhundert die Stadtkirche das eigentliche Thema, wo Bürgerstolz und Mäzenatentum voll zur Ent-



Digitized by Google

faltung kommen sollten, indem jede Stadt die schönste Stadtkirche haben wollte, so sehen wir im Zeitalter der Reformation den Kirchenbau ganz zurücktreten. Das Rathaus trat an dessen Stelle. Was bisher geschaffen war, ist in der Hauptsache noch Zweckbau gewesen. Aber die Stadthalle hatte besonders in den Niederlanden, in Ypern, Gent, Löwen (Abb. 114) u. a. O. glänzende Entfaltung gefunden. Die Gotik hatte den ganzen Schatz reicher Dekoration von Strebepfeilern, Spitzbogen, Wimpergen, Fialen, Maßwerk, wie es besonders die Chöre der Kirchen außen so glänzend schmückte, über diese hochaufstrebenden Gebäude geschüttet. In Deutschland sind diese Markthallen und Speicheranlagen einfacher geblieben. Vorzüglich die Hansastädte, etwa Lübeck und Danzig, zeigen sie. Der Rathausbau entwickelte sich langsam weiter. Es lösten sich zugleich Speicherhaus, Wage oder Maut und Kaufhaus los; sie bilden einen Komplex von Bauten. In älteren Anlagen zeigen diese Rathäuser unten eine Markthalle mit Durchfahrt und Verkaufsläden außen, in den oberen Stockwerken, wenig geordnet und ohne festes System, die Amtsräume. Dabei muß herausgehoben werden, daß die Stelle, wo das Rathaus aufgerichtet wurde, keinem bestimmten Bausystem entnommen ist. Zumeist mehr zufällig entwickelte sich der Marktplatz.

All' das erweist ganz deutlich ein Blick auf das alte Rathaus von Rothenburg, wie es uns auf einem Bild Herlins von 1466 erhalten ist (Abb. 112). Die Lage betreffend, sehen wir, daß die Fassade, d. h. die beiden gotischen Staffel- und Treppengiebel, charakteristischerweise nach der schmalen Straße hin, die zugleich die Hauptstraße der Stadt war, gerichtet sind, während die Längsseite nach dem Platz hin durchaus unentwickelt ist. Also eine Frontierung ist nur in der Straßenflucht vorhanden. Dann aber kommt die Renaissance mit ihrem entwickelten Raum- und Körpergefühl. Ein Blick auf den Neubau (Abb. 113), 1577 von Wolff kann als Offenbarung vom Wesen der Stile des Mittelalters wie der Renaissance gelten. Nur der Teil am Platz ist erneuert, während der an der Straße liegende Teil, also der gotische Hauptbau, unberührt geblieben ist. An ihm sehen wir noch das feine, zarte Linienspiel der Gotik, die absolute Flächigkeit der Frontwand, wo nur dünne Linien im Torspitzenbogen, an den leise gezogenen Gesimsen und Fensterrahmen, wie am Giebel und Turm, ganz den Geist der gotischen Schwingungsrhythmik atmen. Der Bau davor aber ist sichtlich im Renaissancegeist nicht nach Linie und Schwingung in der Fläche, sondern nach Masse und Bewegung neu durchgeformt. Der Renaissancebegriff der Körperlichkeit, des plastischen Organismus, ist erstanden. Kräftig profilierte Gesimse gliedern den Bau horizontal in zwei Stockwerke über dem Untergeschoß, während der Giebel durch weitere Gesimse geordnet ist. Es ergibt sich ein nach Schwergewicht stabilisiertes, festes Gefüge. Weitere Teilgliederungen, wie etwa die bald zwei, bald drei oder vier Fenster zusammen-

Digitized by Google

fassenden Gesimsstücke und Pilaster am Giebel, kommen hinzu. Auch die beiden neuen, plastisch geformten Portale seien gegenüber dem dünnlinigen Spitzbogen des gotischen Portales daneben herausgehoben.

Am interessantesten jedoch ist der Erkerbau. Er wirkt wie ein mächtiges, im plastischen Bauorganismus lebendiges Gelenkstück, das aber nicht nur organisch, sondern auch optisch tätig ist, die Front vom Spitzgiebel der Straße zur Horizontale der Platzfront umzubiegen. Trotzdem bleibt die Platzfront noch unentwickelt, und der dort befindliche Treppenturm wird noch nicht zur Zentrale ausgearbeitet, wie später andernorts. Erst die 1681 zugefügten Rustika-Arkaden nach italienischem Vorbild von schon barocker Schwere suchen dieser Platzfront das im Aufbau beherrschende Schwergewicht zu verleihen.

Aus der Vielzahl der Rathausbauten nennen wir die Anlagen der gotischen Giebelfront mit der vorgelegten, einseitigen (Lindau, Ochsenfurt) oder doppelseitigen Treppe (Osnabrück, Karlstadt am Main, Heilbronn, Mühlhausen und Molsheim im Unterelsaß), die in Dettelbach mit kleinem Erker verbunden ist, in Halberstadt sich zu einem kräftigen Erkervorbau entwickelt und in Wernigerode von zwei Türmen flankiert ist. Das Herauswachsen der Treppe zum beherrschenden Treppenturm ist ein typisches, deutsches Renaissancemotiv, so in Marburg, Schweinfurt, besonders aber in Altenburg (1562—64 von Nik. Grotmann) u. a. O. Dazu kommen die unter niederländischem Einfluß entwickelten Prunkbauten Niederdeutschlands, von dem schlichteren gotischen Stil in Danzig, Tangermünde, Thorn zu reicherer Spätgotik in Aachen, Wesel, Emden, Bremen u. a. O. mit immer üppiger werdenden Renaissanceformen übergehend. Hier wie in Basel, Lübeck, Posen-Münster u. a. spielt die Verwendung von Arkaden eine große Rolle; zuerst spitz, bogig, werden sie später nach oberitalienischem Vorbilde zierlich rundbogig (Posen), endlich prunkhaft niederländisch, so an der mit reichen Renaissancearkaden glänzend geschmückten Vorhalle am Rathaus zu Köln, 1569 von W. Vernuicken. Eine Art großer Gruppierung, durch Zusammenfügen verschiedener Baukomplexe und Bauformen, wie Arkaden, Treppentürme, Altane, Erker u. ä., läßt sich bei einer Anzahl mitteldeutscher Bauten erkennen. Ich nenne das Rathaus in Schweinfurt, 1570 von Nik. Hofmann aus Halle errichtet, der auch in dieser Stadt das Rathaus gebaut hat. Es sind überall aber fast mehr Künstlerlaunen und Einfälle auf malerische Effekte, die eine klare, architektonische Absicht vermissen lassen. Vorzüglich aber die glanzvolle Fassade des Rathauses in Bremen, 1612 von Lüder von Bentheim ist als glänzender Aufbau von Bogenhalle, Erker, prachtvollem Mittelstück herauszuheben.

All' diesen Bauten haftet noch die Gebundenheit an mittelalterliche Vorstellungen an. Ein mehr kunstgewerbliches Gestalten in leichter Freude



Digitized by Google

am vielfältigen Ornament, eine auf malerisch-phantastische Wirkungen ausgehende Bereicherung charakterisiert sie als mehr aus halbbewußten Sentimenten entstanden und vorzüglich immer geleitet von einem Schmucksinn im Kleinen, wie er auch an Möbeln u. a. hervorbricht. Besonders reizvoll sind natürlich in solcher Zeit die Inneneinrichtungen, die schönen Holzvertäfelungen, wobei der Süden mehr direkt von Italien, der Norden von den Niederlanden beeinflußt ist. Das Fuggerhaus in Augsburg und das Fredenhagensche Zimmer in Lübeck wären als Beispiele für diese Arten zu nennen. Es ist Kleinkunst, denn auch die Entwicklung des Innenbaues hat keine konsequente Gestaltung gefunden. Zwar entstehen Prunkgemächer mit vielfachem Putz, aber daneben sind kleinere, dürftige Zimmer, und von einer kompositionellen Gestaltung der Zimmerflucht wie auch des Treppenhauses kann in dieser Zeit noch nicht die Rede sein.

Für die Entwicklung als Ganzes müßte man neben der genannten sächsischen Schule — für Torgau ist Schloß Hartenfels von Konrad Krebs (1533 bis 1535), für das Dresdener Schloß Zeugmeister Kaspar Vogt von Wierandt zu nennen — in Süddeutschland das Überwiegen direkt oberitalienischer Einflüsse notieren so, daß man bei dem starken Import italienischer Architekten von einem lombardischen Stil reden könnte. In Landshut war ein Antonelli aus Mantua tätig, ebenso arbeiteten am Fuggerhaus in Augsburg Italiener. Aber hier schon traten in Italien geschulte Niederländer, Vasarischüler Peter Candid u. a. auf, dem die Hofkirche und der Kaiserbau der Münchener Residenz (1611—19) ihre Entstehung verdanken. Wichtiger aber sind die deutschen, in Italien geschulten Architekten, so Heinrich Schickhardt (1558—1634), der Architekt des abgetragenen Neuen Baues in Stuttgart, und besonders Elias Holl (1573—1646), dem Augsburg sein klar und fest geformtes Zeughaus und neben vielen anderen Bauten das Rathaus (1615—20) verdankt. Letzteres (Abb. 109) hat in seiner etwas kahlen Monumentalität als der hervorragendste Bau der Art zu gelten. Es ist zugleich ein neuer, hochrenaissanceartiger Typus mit mächtigem dreigeschossigem Unterbau und einem mittleren zweigeschossigen Oberbau. Nur an letzterem befindet sich noch ein Rest des Giebels, während der Unterbau mit mächtigem Horizontalgesims abschließt. Berühmt ist der architektonisch großartige Saal, der, durch verschiedene Stockwerke durchgehend, die Mitte des Baues beherrscht. Auch hochrenaissancemäßig ist das Nürnberger Rathaus von Jakob Wolff († 1620), in seiner Strenge etwa an den Pal. Ducale in Mantua erinnernd. Vorzüglich Palladio ist der Lehrer dieser deutschen Architekten gewesen. Für Nördlingen ist Wolf Waldberger, für Würzburg Wolf Beringer, der Erbauer der alten Universität und von Schloß Weikersheim (s. u.) zu nennen.

Hier schon kreuzten sich italienischer und niederländischer Einfluß, der

Digitized by Google

dann am Rhein und in Norddeutschland durchaus dominiert. Das Schnekken-, Roll-, Kartuschen- und Knorpelwerk, die Zierschildchen und das reiche Schnörkelwerk geben den Bauten zierliche Pracht. Cornelius Floris, der Architekt des Rathauses von Antwerpen, und Hans Vredeman de Vries verbreiteten auch in Schriften und Strichen diese Formen. Es ist der Backsteinbau, den sie mit steinernen Kartuschen und Voluten u. a. lebhafter und fester gestalten. Das Rathaus zu Leiden mit seinem von Lieven de Key um 1600 ausgeführten Mittelbau (Abb. 115) ist ein charakteristisches Beispiel dafür, wie zugleich strenge, antikisierende Formen hier eindrangen. Es ist eine reine Steinfassade, während sein Schlachthaus in Haarlem das buntfarbige Spiel des Backsteinbaues zeigt. Nüchterner wirken die Bauten des Amsterdamer Hendrik de Keyser (1567—1621) und der schon in klassizistisches Barock überleitende Jakob van Kampen mit seinem Amsterdamer Rathaus. Von den Niederlanden kamen diese geschnörkelten Zierformen nach Deutschland.

Weiterhin ist aber der anderen großen Aufgabe zu gedenken, die der Architektur im Norden gestellt war, des Schloßbaues. Man müßte hier auf die Entwicklung der Höhenburg und der Wasserburg näher eingehen, wollte man die Fäden bis in das Mittelalter weiterspinnen. Man käme dazu, die z. T. romantisch wirkenden Umbauten älterer Höhenburgen in der Renaissance mit oft bewegten Silhouetten und malerischem Zusammenspiel der Burg und Berglinien heranzuziehen, wobei sich für die hohe Kunst wenig ergäbe. Das ist mehr ein poetisch-romantisches Thema. Als berühmtestes Beispiel solcher Höhenburg gilt auch heute noch das Heidelberger Schloß, trotzdem es von den Mordbrennerbanden des Sonnenkönigs Ludwig XIV. zur Ruine gemacht wurde. Der älteste Teil, der sogenannte gläserne Saalbau, ist ganz einfach gehalten; dann folgt der vielleicht von Peter Flötner († 1546) entworfene Otto-Heinrichsbau (1546—65). Der noch erhaltene Teil des dreigeschossigen Baues ist von feiner Einzelgliederung in harmonischer Gruppierung um das durch die Doppeltreppe betonte Mittelportal. Pilaster und Gesimse bringen auch in die oberen Geschosse feine Gliederung. Aber bei allem Reichtum bleibt gerade in der kleinen, etwas gleichmäßigen Vielfältigkeit der Begriff der mit lauter Einzelheiten dekorierten Wand bestehen. In dem Sinne einer großen, organischen Monumentalgliederung wesentlich fortgeschrittener ist der Friedrichsbau, der seit 1601 von Johann Schoch († 1631) aufgerichtet wurde (Abb. 116). Die Verstärkung und das energische Durchwachsen der vertikalen Stützen, die, von unten nach oben strebend, die Horizontalgesimse verkröpfen und sich schließlich mit den Zwerchgiebeln verbinden, geben dem Aufbau sein organisches Wachstum. Auch in der horizontalen Gliederung zeigt sich eine Rhythmisierung im Sinne des Nachobenleichterwerdens. Hier lebt, freilich

Digitized by Google

in Renaissanceverkleidung, der gotische Geist weiter. Die klassischen Gesetze architektonischer Stabilität kommen nirgends, auch nicht in den Gesimsbildungen, zum Durchbruch.

Zu dieser Höhenburg ist als ein treffendes Beispiel einer Talburg das Schloß zu Aschaffenburg, 1605—13 von Georg Riedinger gebaut (Abb. 117), anzuführen. Es ist ein mächtiger, um einen viereckigen Hof aufgeführter, quadratischer Bau mit gewaltigen Ecktürmen, die der Gesamtsilhouette etwas Monumentales geben. Wuchtig stehen sie auf und markieren den Bau als fest in sich geschlossene Baumasse. Das ist schon Hochrenaissancegeist, und nur die Klarheit der Linie, das einfache Maß der Gliederung halten uns davon ab, es schon als Barock zu bezeichnen. Hier imponiert wirklich einmal das Ganze mehr als die einzelnen Teile. Die Renaissancevolutengiebel über den Mitten sind noch kleinlich, ebenso wie die Portale noch keine rechte Kraft zeigen. Was aber der formbildende Geist der Renaissance aus der unregelmäßigen Wasserburg mit ihren Rundtürmen gemacht hat, wird uns offenbar. Ähnlich baut sich Schloß Gottesau in Baden auf, während das Mainzer Schloß (seit 1625) schon ins Barock überleitet. Daneben stehen aber auch schon die nicht streng mit Türmen aufgeführten Landschlösser auf, wie etwa das von Wolf Beringer 1580 erbaute Schloß zu Weikersheim, das, in seiner Breite mit drei Renaissancegiebeln geschmückt, noch gotisch flächiglinear im Unterbau ist. Den großen Jagdsaal erhielt es erst 50 Jahre später. Ein bestimmtes System ist hier, wo die Giebel rein dekorativ auf einer gänzlich ungegliederten langen Fassade aufsitzen, nicht festzustellen. Barock und Rokoko gestalteten dann das Schloß zu einem großen, künstlerischen Komplex. Erst, als sich das malerische Gefühl für den Zusammenschluß von Architektur und Platz, Baukörper und Umgebung entwickelte, konnte der Schloßbau zu künstlerischer Höhe und Freiheit emporwachsen. Die vielfältigen Renaissancebauten haben gewiß entzückende Einzelreize, die oft zum Teil auf malerischen Zufälligkeiten im Anschluß an mittelalterliche Gebäude beruhen; es sind aber mehr dekorative, malerisch-romantische Reize, nicht große architektonische Werte. Darum können wir hier schnell an dieser deutschen Renaissancearchitektur vorübergehen, die in ihrem malerischen Ensemble freilich gerade zum Herzen spricht. Denn unsere alte, deutsche Stadt ist gerade in diesem heiter-naiven Schmucksinn der Renaissance aufgeführt und unser Heimatgefühl haftet an dieser leichten Vielfältigkeit.

Digitized by Google

## 14. Die deutsche Plastik von spätgotischer Phantastik zur Ernüchterung in Renaissanceformationen.

Nirgends so wie in der deutschen Plastik des beginnenden 16. Jahrhunderts wird uns der gewaltige Zwiespalt der beiden großen Weltanschauungen des Mittelalters und der Renaissance offenbar. Dort ein stark sentimentales Gestalten aus hinreißender Unmittelbarkeit, deren Kraft aus der Tiefe des Gefühles und der Überzeugung herausquillt, hier ein vielmehr verstandesmäßiges Formen der Erscheinung aus klarer Bewußtheit und Erkenntnis heraus. Dort ein halbbewußtes, instinktives Verlangen, hier ein sicheres, subjektivistisches, von berechnender Absichtlichkeit bewegtes Wollen. Jedoch im Hinblick darauf, daß im Bauernkrieg und in den Reformationskämpfen wie im Dreißigjährigen Krieg Unendliches verloren gegangen ist, erscheint diese deutsche Plastik fast vielfältiger und reicher als die italienische, und es bedarf nur einer nicht von deutscher Voreingenommenheit gegen sich selbst und gegen das, was Deutschland in der künstlerischen Kultur bedeutet, nicht befangenen Einsicht, um den hohen Wert auch der deutschen Plastik, ähnlich dem der Malerei, zu erkennen. Der deutschen Kunst fehlte auch in jener Zeit, die wie ein brodelnder Kessel schöpferischen Gestaltens erscheint, wie immer, ein großer beherrschender Geist, eine führende Schule. Weder ein Florenz noch ein Michelangelo war da. Aber überall in den weiten, deutschen Gauen gärte schöpferischer Wille, Gestaltungsphantasie. Wir wissen gar nicht, wo wir eigentlich anfangen sollen und wie Ordnung in die Vielfalt zu bringen ist. Die Wertschätzung dieser Zeit ist bisher sehr beschränkt gewesen. Die großen Künstlernamen der Veit Stoß, Adam Krafft und Til Riemenschneider tönen zu sehr in das neue Jahrhundert hinein. Was man erfährt, sind immer nur der Name des Peter Vischer und sein Versuch, die gotische Form in die Renaissanceform umzuwandeln. Heute wissen wir, daß neben ihm noch viele tüchtige Meister der Renaissance huldigten, daß die Spätgotik aber daneben fruchtbarer und dämonischer in ihrer wilden Urkraft weiterlebte und zum mindesten während der ersten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts überreiche und überraschend monumentale Gestaltungen in der Plastik gebracht hat.

Beginnen wir trotzdem mit Peter Vischer d. Ä. (1455—1529), der als der erste Repräsentant der italisierenden Renaissanceplastik in Deutschland gilt. Er ist im Gegensatz zu den Holzschnitzern Veit Stoß und Riemenschneider wie dem Steinbildhauer Adam Krafft durchaus Bronzegießer. Schon sein Vater Hermann hatte eine große Gießerei; die Taufbecken in S. Sebald in Nürnberg und in Wittenbergs Stadtkirche, letzteres von 1457, sind von ihm. Mit einer Reihe von Grabplatten im Bamberger Dom, in

Digitized by Google

Breslau und Posen begann das Werk Peters, der 1489 nach dem Tode seines Vaters in die Zunft aufgenommen war, nachdem er 1488 sein Meisterstück gemacht hatte. Der Ruhm der Werkstatt ging weit in die deutschen Lande. 1494 wurde er vom Kurfürsten von der Pfalz nach Heidelberg berufen. Dabei hatte er auch fremde, zeichnerische Vorlagen zu benutzen, besonders wenn es auswärtige Aufträge für Grabsteine betraf. Von 1495 sind zwei große Arbeiten: die Grabplatte des Herzogs Ernst in Meißen, noch altertümlich im Stile seines Vaters, und das wesentlich freiere Prunkgrab des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg (Abb. 118). Noch ist der prachtvolle Aufbau durchaus gotisch, so der üppige gotische Baldachin über dem Haupt des Toten und das spätgotische Maßwerk, das den Sarkophag schmückt. Frisch muten die kleinen Heiligengestalten an, die ringsum in kleinen, gotischen Nischen angebracht sind. Noch nicht italienische Renaissance, sondern der von Adam Krafft gebrachte, formgestaltende Realismus, der, über die reine Gewandfigur der Gotik hinweggehend, die Statue in ihrer plastischen Körperlichkeit zu erfassen sucht, wird lebendig.

Wenn sich die Figur des Toten zuerst zu statuarischer Festigkeit erhob und aus dem gotischen Rahmen loslöste, war das nicht etwa erst eine Folge italienischen Einflusses. Die ganze Entwicklung der Grabmalsfigur strebte schon seit Jahrzehnten einer mehr plastischen Energie zu, wie sie sowohl für die in Panzer gehüllten Rittergestalten, wie auch für die von weichen Gewändern und Mantelfalten umflossenen Frauenfiguren für sich forderten. Peter Vischers Doppelgrab Heinrichs VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin in Römhild ist da nur ein, wenn auch kraftvoll lebendiges Stück aus einer langen Reihe hochbedeutsamer, süddeutscher Grabmalsfiguren, die in reicher Folge das stetige Wachsen plastischer Vorstellungskraft und den steigenden Gestaltungswillen im Sinne der Renaissance noch lange vor dem direkten, italienischen Einfluß dokumentieren. Besonders auf das schöne Doppelgrab des Hans und der Brigitta von Schaumburg in Haßfurts Ritterkapelle von 1511 (Abb. 122) sei hier hingewiesen. Aus der lebhaft bewegten Ritterfigur, die enggepreßt im Rahmen und plastisch geformt vor uns steht, wie aus der von weichem Faltenschwall umhüllten Frau spricht wirklich Renaissanceenergie, die noch über das hinausgeht, was Vischers Römhilder Doppelgrab zeigt. Vielleicht haben wir sogar hier in Unterfranken die Quelle der Renaissance Vischers zu suchen. Ist das der fränkische Typus des Ritters, in strammer Haltung und fester Form, von dem sich andere glänzende Beispiele in Lohr, Karlstadt, Wertheim, Wetzhausen u. a. O. befinden, so ist daneben der schwäbisch-oberrheinische Typus wesentlich weicher und von einem mehr sinnenden Schönheitsgefühl erfüllt. Dafür sei der Grabstein des Philipp von Weinsberg in Schönthal von 1506 mit seiner biegsamen Haltung und geschmeidigen Bewegung angeführt. Eine un-

Digitized by Google

endliche Fülle von Grabsteinen in Schönthal, Comburg, Handschuhsheim erweist den Reichtum deutscher Plastik, der lange nicht genügend erkannt und wertgeschätzt ist. Jedenfalls wird aber uns ersichtlich, daß Peter Vischers Renaissance auf deutschem Boden gewachsen ist. Dem Römhilder Grabstein ist der des Eitel von Hohenzollern in Hechingen verwandt.

Schon aber war von italienischer Formenwelt mancherlei über die Alpen gekommen. Jacobo de' Barbaris Erscheinen in Nürnberg, Dürers Italienfahrten u. a. brachten gerade im Kleinen, im Ornament und Detail, Renaissancegebilde nach dem Norden. Das Sebaldusgrab, 1512—19 ausgeführt, zu S. Sebald in Nürnberg, zwar noch gotisch im Aufbau und im dünnen Linienfluß der schlanken Gestalten (Abb. 120), ist besonders im Beiwerk und in all' den sitzenden, allegorischen Figuren, den kleinen Aktgestalten, stark von venezianischer Kleinkunst beeinflußt. Wir denken an Ricci u. a. Das weiche Sentiment in den eleganten, von dünnem Gewand umflossenen Figuren mutet gar nicht so straff renaissancemäßig an, wie man Peter Vischer zu schildern gewohnt ist. Eine gewisse geistige Leere der Figuren spricht weiterhin für venezianischen Einfluß, indem die elegante Pose auch von dorther zu kommen scheint. Hier hat denn auch schon Peter Vischer d. J., der 1508 in Italien war, mitgearbeitet. Gegenüber den unbeholfenen Gestalten am Magdeburger Grab erscheinen diese eleganten Figuren typisch venezianisch; ebenso die Reliefs. Nur der Meister selbst, mit Handwerkszeug und in Lederschürze breit dastehend, mutet urdeutsch an.

Dann aber hat Peter Vischer für das Maximilians-Grabmal in der Hofkirche zu Innsbruck zwei Statuen geschaffen, die vielleicht das am meisten vom Renaissancegeist Durchdrungene neben Dürers Apostelfiguren sind. Es sind Freifiguren und als solche schon außergewöhnliche Leistungen. Der Künstler erhielt 1000 Gulden, und Kaiser Maximilian bevorzugte gerade sie. Sie geben das variierte Stehmotiv: zunächst König Artus' fest aufstehende, kühn ausblickende Gestalt (Abb. 121), deren Körperbewegungen der Ausdruck aktiver Kraft und Energie sind. Es war hier wie auch bei den Grabsteinen nicht ganz ungünstig zum Begreifen der körperlichen Struktur, des Knochenbaues und des Gelenkapparates, daß diese Ritter im Panzer gegeben werden sollten. Solch' eisernes Gewand betont notwendigerweise die Hauptformen und die Gelenke. Wenn auch eine feinere Gliederung fehlt, so ist doch die statische Körperlichkeit herausgehoben. Ist bei dieser Gestalt alles Spannung, Aufgerichtetsein, lebendige Silhouette und feste Haltung, so zeigt König Theoderich die im Nachsinnen lasch dastehende Figur. War dort festes Stand- und Spielbein gegeben, so spricht hier das Vielfachgeknickte der Haltung die Sprache der Entspannung, wie sie in dem gesenkten Blick nochmals betont wird. Eigentümlich ist das Mißverstehen des Stehmotives,

Digitized by Google

indem die gesenkte Schulter über dem Spielbein ist, was den statischen Gesetzen durchaus widerspricht; ein neuer Beweis, daß im Grund dem nordischen Geiste die formale Körperdynamik fremd war. Eine lange Reihe von Grabsteinen folgte: Beginnend mit der reich geschmückten Platte Johanns IV. im Dom zu Breslau von 1496, nenne ich weiter die Platten mit ziselierter und geätzter Ornamentik, wie die der Herzogin Sophie in Torgau, des Kardinals Friedrich Kasimir im Krakauer Dom von 1505; andere Krakauer Arbeiten sind Peter Salomons in der Marienkirche und Kmitas († 1509) im Dom; letzterer wuchtig, fast barock in der Schwere der Erscheinung wirkend und zugleich interessant in dem Auftauchen von Renaissancemotiven im Ornament. Tafeln in den Domen von Bamberg und Würzburg stammen auch aus der Werkstatt. In Baden befindet sich der plastisch sehr kräftig herausgeformte Markgraf Friedrich von Baden († 1516). Dazu kommen einige Gedenktafeln, so eine Krönung der Maria in Wittenberg, das schöne Relief der Begegnung Christi mit dem kananäischen Weibe für Margarete Tucher im Regensburger Dom, beide von 1521, ein Taufsteinrelief in S. Moritz zu Augsburg, endlich jedoch das für die Fugger in Augsburg gearbeitete Gitter, dereinst im Nürnberger Rathaus. Der Künstler erweist sich gerade im Relief als ein feiner, ruhevoller Stilist.

Mehr im Geist der italienischen Renaissance arbeiteten seine beiden Söhne Peter d. J. († 1528) und Hans Vischer. Jener hat neben dem Grabstein des Kardinals Albrecht von Mainz in Aschaffenburg und dem Friedrichs des Weisen in Wittenberg Plaketten klassizistischer Art und kunstgewerbliche Arbeiten (Tintenfässer in Stanmore und Oxford) geschaffen, letzterer ist durch das wirkungsvolle Bronzegrab Johann Ciceros im Berliner Dom und den bogenspannenden Apoll, die Brunnenfigur im Rathaushofe zu Nürnberg bekannt. Noch sei des Gänsemännchens von Pankraz Labenwolf am Obstmarkt in Nürnberg gedacht. Der Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer von 1589 (Abb. 136) mit den affektierten Figuren wirkt schon manieristisch, eher wie ein Tafelaufsatz denn eine Freifigurengruppe, die einen Platz schmücken soll. Wir spüren hier, wie überall in der Zeit, das Versinken der deutschen Plastik im Kunstgewerbe. Die Goldschmiedetechnik blühte damals in deutschen Landen ebenso wie der feine Kupferstich und Ornamentstich. Kleine Zierkunst war es, aber keine große, freie, plastische Gestaltung. Ebenso blühte die Medaillen- und Plakettenkunst: Ludwig Krug und besonders Peter Flötner († 1546) auf einer Anzahl geschnittener Steinreliefs, die für Goldschmiede als Vorlagen zu dienen hatten, und Plaketten in der Ambraser Sammlung in Wien. Endlich zeichnet er sich auf dem silbernen Hochaltar im Dom zu Krakau durch die zierliche Eleganz und die Sauberkeit der Arbeit aus. Er war ein Künstler von feinem Schönheitssinn im Geist der eleganten Renaissanceform.

Digitized by Google

Für die Entwicklung der deutschen Plastik in dieser Zeit gilt dasselbe wie von der Malerei. In den ersten Jahrzehnten erhob sie sich in einem gewaltigen, wechselseitigen Drang zwischen spätgotischer, gefühlsstarker Phantastik und Renaissancebewußtheit zu monumentaler Größe und überraschender Vielfältigkeit. Es muß auch hier bei der Überfülle an Material Beschränkung walten. Bezeichnend ist, daß gerade in Nürnberg, das am Ende des 15. Jahrhunderts in der Plastik so Gewaltiges geleistet hatte, gewiß nicht zum mindesten dank der Unterjochung Dürers unter den italienischen Formalismus, eine starke Abkühlung eintrat. Der Klassizismus war mit Peter Vischer und seinen Söhnen einerseits und den Kleinmeistern in Kupferstich und Holzschnitt andererseits, ferner mit P. Flötner u. a. eingezogen. Der alte, urwüchsige Lebensdrang der Gotik war wie weggefegt. Es hat wirklich etwas Tragisches, zu sehen, wie Veit Stoß als Einsamer noch hineinragte, sich sogar, wie auf dem Bamberger und Schwabacher Altar, der neuen Ernüchterung fügt. Wir begreifen nicht so recht, daß es so kommen konnte.

Aber in den anderen Gauen Deutschlands wehte ein leidenschaftlicherer Wind. Schon wenn wir nach Würzburg gehen, sind wir überrascht, neben Riemenschneiders Spätwerken, die, wie der Grabstein des Lorenz von Bibra von 1516 im Dom, Konzessionen an die Renaissance machen, eine urwüchsig wilde Gotik weiterwuchern zu sehen. In seiner Werkstatt wurden um 1520—30 Werke geschaffen, die überraschend wie direkte Überleitungen aus der Gotik ins Barock wirken. Im Luitpold-Museum zu Würzburg und anderswo sind wuchtig große, expressionistisch verzerrte, von wogendem Faltenwurf und Linienfluß bewegte Figuren, bei denen wir im Zweifel sind, ob wir von Spätgotik oder von Barock reden sollen. Gehen wir in anderer Richtung, etwa nach Eichstätt, so treffen wir da einen Meister, der freilich schon wesentlich stärker auf die neuen Regungen der Zeit einging: der aus Schwaben stammende Loy Hering (um 1485—1554). Er ist vorzüglich Steinbildner in weichem Solnhofener Stein gewesen und hat besonders Franken mit Grabdenkmälern in buntem Stein versorgt. Neben der einfachen Liege- oder Stehfigur — auch an die Freifigur hat er sich in dem sitzenden Willibald im Dom zu Eichstätt herangewagt — verwendete er gerne die reichere Epitaphform, wo der Stifter an dem Kruzifix kniet, so im Dom zu Würzburg u. a. Die Darstellungen sind ganz bildmäßig, und der nachwirkende Einfluß der Malerei ist deutlich. Renaissanceformen rahmen das Reliefbild ein und geben der Szene einen ruhevollen Abschluß (Abb. 124).

Das Schema dieser bildmäßigen Epitaphform stammte aus Schwaben, wo wir ihm schon im 15. Jahrhundert besonders in Augsburg begegneten. Wandern wir aber zunächst nach Bayern, so treffen wir dort Künstler hervorragender Art: Hans Leinberger in Landshut (tätig 1516—30) als Spätgotiker von leidenschaftlicher Ausdruckskraft und einer gewissen Größe

Digitized by Google

der Komposition, die auf geschlossene Wirkungen und eine Art Monumentalgotik hinzielt. So ist der Hochaltar in Moosburg von 1515 (Abb. 126) ein Meisterstück im Aufbau und in der Monumentalität des Figürlichen. Wir sind überrascht von der zwingenden Größe und der lebendigen Schwungkraft der Gestalten. Der Künstler arbeitet mit großen Wirkungsgegensätzen von Figur, Gewand, Untergrund und Rahmenwerk bei typisch bayerischer Bewegtheit der Figuren und Intensität der Linienwirkungen; trotzdem ist der Sinn für den kompositionellen Aufbau im Zusammenschluß der drei Figuren des Mittelschreins und der beiden Seitenfiguren monumental. Das Ornament ist noch rein gotisch, während auf der ausdrucksvollen Krönung Mariae in Landshut, St. Martin, die Umrahmung schon Renaissanceformen zeigt. Gleichzeitig mit ihm war Stephan Rottaler vorzüglich als Grabsteinbildhauer tätig. Zahlreiche Stücke seiner Hand zwischen 1510 und 1530 in Landshut, Moosburg u. a. O. sind wesentlich strenger, an Dürer anknüpfend und schon früh mit unverstandenen Renaissanceformen gearbeitet. Er war als Architekt tätig, so an der Residenz in Freising. Noch aus manch holzgeschnitzter Figur, manchem Altar und Grabstein von bayerischer oder tirolischer Künstlerhand ausgeführt, spricht jene leidenschaftlich-dramatische Sprache, die uns eine gewisse derbe Naturkraft offenbart. Aufgeregtes, faltenreiches Gewand wird in mächtigen Schwung gebracht, Silhouette wie innere Bewegungslinien sind von der charakteristischen Eindringlichkeit und Energie, die uns die Werke dieser bajuvarischen Künstler, gewiß zum Teil von oberitalienischem Geist angeregt, erkennen lassen. Auch hier scheint die Verbindung zwischen Spätgotik und Barock gefunden; ja, keine Kunst klingt gleich stark direkt ins Rokoko hinüber wie gerade diese bayerische Plastik. Der 1480—1506 nachweisbare Erasmus Grasser gehört noch ganz der Gotik. Der in Passau tätige Jörg Gartner († 1532) schuf zahlreiche Rittergräber. M. Kreniss arbeitete die Türen in der Stiftskirche in Altötting.

Wesentlich ruhiger und ausgeglichener, milder und stimmungsvoller ist die schwäbische Schule. Da, wo bayerischer Einfluß tätig ist, zeigt sie eine ähnliche, plastische Energie, ohne jedoch die derbe Leidenschaftlichkeit zu übernehmen. Im übrigen herrscht wie auch schon in den Augsburger Epitaphien, ein feiner Reliefstil. Wenn fränkischer Einfluß hinzukommt, wie im Norden, in Öhringen, Heilbronn, Schönthal, so spürt man wiederum auch mehr Energie der figürlichen Einzelgestaltung. Zahlreiche Epitaphien und Grabsteine sind aus dieser Zeit besonders in Comburg, Schönthal u. a. O. zu nennen. Wie weich einfügend diese schwäbischen Künstler arbeiten, dafür sprechen etwa die Werke des Christoph von Urach, aus dessen Arbeiten in Urach, Kenzingen (drei Grabsteine), Weilheim usw. ich besonders den Altar in Besigheim und den Grabstein des Jörg von Bach in Offenburg von 1538 (Abb. 123) heraushebe. Weiches, üppiges, spätgotisches Rankenwerk gibt

Digitized by Google

den Rahmen zu einer fein empfundenen, etwas ängstlich dastehenden Rittergestalt, die im Gegensatz zu fränkischer Straffheit (Abb. 122) oder bayerischer Leidenschaftlichkeit etwas Sentimental-Verträumtes an sich hat. Bemerkenswert ist das weiche, geschmeidige Zusammenspiel von realistischem, spätgotischem Rahmenwerk, in das Renaissanceformen eindringen und der sinnlichen Fülle des Figürlichen, verbunden durch dämmerige Nischentöne. Es kommt jene malerische Gesamtwirkung heraus, die die Eigenart der phantasiereichen deutschen Spätgotik ist. Von Renaissanceernüchterung ist nichts zu spüren.

Dann kommen wir in den Südwestwinkel Deutschlands, wo Grünewalds Isenheimer Altar, Baldungs Freiburger Hochaltar, die Arbeiten Holbeins in Basel schon eine ganz außerordentliche, künstlerische Schöpferkraft charakterisieren. Auch Peter Vischer arbeitete dort den Grabstein des Markgrafen Friedrich in Baden von 1517. Dazu kommt aber noch eine überreiche Fülle von Arbeiten vorzüglichster Art. Besonders der Schnitzaltar erreicht hier eine Schönheit und malerisch packende Gewalt wie kaum sonst. Der reich ausgestattete Hochaltar in Lautenbach (Baden) ist noch im Geiste des ausgehenden 15. Jahrhunderts um 1515 geschaffen. Der Meister zeigt in den Reliefs starke Anklänge an Baldung Grien und ist von frischer Beweglichkeit in den Freifiguren, wo Maria, in der Mitte ruhig stehend, von den bewegten Gestalten der beiden Johannes begleitet ist (Abb. 128). Ein etwas affektiertes Bewegungsspiel der letzteren steht zur reizvollen Haltung der Maria in bewußtem Gegensatz. Reiches spätgotisches Laubengewinde mit Trauben ziert das Spitzbogenrahmenwerk der Nischen. Dann aber sollen zur Charakteristik der beiden Haupttypen des Hochrenaissanceschnitzaltars zwei Stücke angeführt werden: der Hochaltar in Breisach von 1526 (Abb. 129) und der Georgsschrein im Karlsruher Museum (Abb. 127). Die Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Plastik, von denen wir bei Grünewalds Isenheimer Altar noch ausführlich zu sprechen haben, kommen hier in frappanter Weise zum Ausdruck. Das zierliche Laubwerk der Spätgotik, wie es noch der Lautenbacher Altar zeigte, hat sich auf ersterem zu üppiger, realistischer Phantastik entwickelt. Es kommt flammendes Leben, ein Wogen und Strudeln in das Bewegungsspiel der Linien und Formen, von deren flatterndem Linienschwung auch das Figürliche mitgerissen, mehr wie figuriertes Laubwerk, freilich sehr lebendig ins Licht gerückt und von den dunklen Schatten der Nische wirkungsvoll herausgehoben, wirkt. Der Effekt ist ein äußerst lebendiger, wobei Licht und Schatten, nicht Linie und Form, ferner aber das Spiel der leider übertünchten Farben durchaus die Wirkung bestimmen. In überlebensgroßen Gestalten, quellend in einem eigenartig sprudelnden Wellenspiel und Schnörkelwerk ausgeführt, spricht eine eigenartige, expressionistische Monumentalität zu uns. Der Name des Nieder-

Digitized by Google

länders Hans Liefrink hat nichts für sich; es muß ein oberdeutscher Meister vom Geiste Grünewalds gewesen sein. Auch das ist gotisches Barock.

Wesentlich renaissancemäßiger ist der andere Altar in Karlsruhe (Abb. 127), wo wir in der Mitte des weiträumigen Altarschreines die wuchtige, von energischen Linien gehaltene Gestalt des hl. Georg sehen. Überraschende Herbheit und Wucht liegen über der gepanzerten Hauptfigur. Sie ist von zwei weichgeschwungenen Gestalten begleitet, wozu die lebenden Reliefbilder der Flügel kommen. Aus dieser freien Kombination von malerisch umrahmter Freifigur und farbigem Relief erhebt sich das Thema des Schnitzaltars zu einer aus frischer Unmittelbarkeit geborenen, monumental-malerischen Plastik. Das ist nordische Renaissance, d. h. plastischer Eigenwille im starken Drang nach sprechender Körperlichkeit.

An diesen drei Beispielen konnten wir uns von der geistigen Höhe der deutschen Kunst im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts auch in der Plastik überzeugen. Wir werden in der Malerei zu der gleichen Erkenntnis kommen. Zahlreiche Schnitzaltäre, Grabsteine u. a. legen das gleiche Zeugnis der Zeit ab. Daneben aber wandelte sich unter italienischem Einfluß und unter Führung der Kleinmeister leider auch in Süddeutschland die Plastik zur zierlichen Kleinkunst. Adolf Daucher, 1491—1522 in Augsburg tätig, schuf 1523 den Altar der Annenkirche in Annaberg. Sein Sohn Hans Daucher († 1537) mit seinen niedlichen Speckssteinreliefs, die Medailleure Hans Kels, Heinrich Ries, Friedrich Hagenauer, seien für Augsburg genannt.

Wandern wir rheinabwärts, so treffen wir in Mainz den Bildhauer Hans Backoffen († 1519), dessen wuchtiger Grabstein des Ulrich von Gemmingen im Dom von 1514 noch unverstandene Verwendung von Renaissanceformen zeigt. Er war schon im Zusammenhang mit Riemenschneider im vorigen Band besprochen und bildete eine immerhin bedeutsame Überleitung zu einem Monumentalstil, der vorzüglich hier und in den Kreuzigungsgruppen zu Eltville, auf dem Peterskirchhof zu Frankfurt a. M., in Wimpfen und in Mainz in der Ignatiuskirche von 1519 zum Ausdruck kommt (Abb. 130). Überraschend groß sind die Körperbildungen des Christus am Kreuz. Charakteristisch ist, daß die leidenschaftliche Erregung zunächst im schwingenden Faltenschwulst zum Ausdruck kommt, während die Figuren noch etwas Sentimental-Schwerflüssiges bewahren. Es lebt etwas vom Geiste Grünewalds in diesen Bildungen und der leidenschaftlichen Kernigkeit des Faltenwurfes. Höchst charakteristisch ist der Vergleich mit der fast barocken, etwa 100 Jahre später von dem Frankfurter Gloecker (1648—53) geschaffenen Kreuzigung (Abb. 131) heute im Westchor des Bamberger Domes. Bei dem Spätgotiker alles bewegte Linie, — denn auch von Relief kann man noch nicht reden, — bei der Spätrenaissance meistens volle Rundung der Form, dort lebendiger Ausdruck, hier gesuchte Pose, der

Digitized by Google

Akt Christi plastisch rund. Auch Backoffen ist einer der Ausläufer des süddeutschen Monumentalstiles in dieser Zeit. In gleicher Reihe wäre noch mancher hervorragende Spätgotiker zu nennen, wo wir unsicher sind, ob er nicht mehr der vorigen Epoche angehört. Vom Mittelrhein stammte Konrad Meit, der neben den Grabdenkmälern der Margarethe von Bourbon, Philiberts von Savoyen und Margarethe von Österreich in Breda (1526—32), kleinere, zierliche Arbeiten in Buchsbaum, so Adam und Eva in Wien schuf.

Begeben wir uns weiter nach dem Norden, so müssen wir auf eine kleine Kunst, nüchtern, trocken, fern von jener Kraft und Phantastik süddeutschen Geistes gefaßt sein. Niederländischer Geist beherrschte in seiner kleinlichen, glatten Manier diese niederdeutschen Schulen, die im kleinfigurigen Relief Besonderes geleistet haben. Der niederländische Schnitzaltar, fern von der großfigurigen Kühnheit süddeutscher Art, ist in seiner Weise vielmehr aufs Erzählerische und Genrehafte denn auf plastische Monumentalität eingestellt, wie ja auch in der niederländischen Malerei der Zeit jener Monumentalgeist fehlt. Vorzüglich die Nikolaikirche in Kalkar ist reich an solchen Stücken: der Hochaltar von Loedovich und Dirk Jegher und J. van Haldern (1500), der Altar der Sieben Freuden der Maria von Meister Arnt (1492), der der Sieben Schmerzen (1521) von Hendrik Douwerman, der auch den Marienaltar in Xanten und den Liebfrauenaltar in Kleve geschaffen hat, das sind Arbeiten von großer Feinheit der Holzschnitzerei. Als Steinbildwerke das Beste sind die vier Stationen und die Kreuzigungsgruppe in Xanten. Besonders die Stationen (Abb. 132) sind von eigenartiger, malerischer Freiheit, die fast an Spätbarock- oder Rokokodarstellungen erinnert. Das Hauptwerk der in Niedersachsen und im Osten, in Lübeck und Danzig reich vertretenen Holzschnitzaltäre kleinen Formates ist der Altaraufbau im Dom zu Schleswig (1515—21), von der Hand des Hans Brüggemann (ca. 1485—1550); er ist von äußerster Sorgfältigkeit der Durchführung. Dürers Kleine Passion hat das Vorbild zu diesen elegant zierlichen Reliefs gegeben.

Auch in Westfalen begegnen wir dieser kleinlichen Form. Aus der Reihe der dortigen Künstler ragen zwei heraus: Hendrik Beldensnyder († 1536) und Joh. Beldensnyder (tätig bis 1562). Besonders letzterer ist eine sehr beachtenswerte Persönlichkeit. Seine früheste Arbeit sind das Bertold-Biscopink-Epitaph in St. Mauritius zu Münster, der Steinaltar mit Reliefs in Davensberg und das Schade-Epitaph im Dom zu Münster. Von den zahlreichen Arbeiten ebendort sind das Sakramentshäuschen von 1536, das Epitaph des Joh. Biscopink (1537), vor allem aber der heute im Landesmuseum befindliche Lettner (1537—42) zu nennen. Weiter hat er vielleicht den Lettner im Dom zu Hildesheim (1546) gearbeitet. Spätwerke sind die Erker am Alten Steinweg 1 in Münster und im Schloß zu Burgsteinfurt.

Digitized by Google

Der Künstler ist ein ganz hervorragender Dramatiker und mutet wie alle jene großen, süddeutschen Spätgotiker eher barock denn renaissancemäßig an. Großzügiger Faltenwurf, bald flüssig und glatt, bald wild durchwühlt und stark aufgeregt (Abb. 125). Außerordentliche Frische spricht besonders aus Volksgestalten (Abb. 133) auf dem Einzug in Jerusalem. Immer aber ist seine Empfindung noch reingotisch, die Verarbeitung durchaus freimalerisch; von einer harten Silhouette oder strengen Formgebung ist keine Rede. Es ist zu bedauern, daß die Gestalten, aus dem Rahmen am schönen Lettner im Dom herausgerissen, im Museum ein dürftiges Dasein fristen. Diese weich geformten Gestalten haben im spätgotischen Rahmenwerk erst ihre Wirkung. Noch wäre der stark von Oberfranken abhängigen, sächsischen Schule zu gedenken, Annaberg mit der Emporenbrüstung des Franz von Magdeburg von 1517 und den reizvollen Skulpturen der schönen Pforte; Chemnitz mit den Portalskulpturen der Schloßkirche (1525), Freiberg mit der originellen Kanzel seien genannt.

Habe ich so die noch von der Schwungkraft der Spätgotik mächtig emporgetriebene, erste Generation mit der zweiten Generation, die sich den fremden Einflüssen im Kleinen ergab und zu einer matten, zierlichen Kleinkunst nach Frührenaissancemuster ausartete, zusammengefaßt, so folgt nun die dritte Generation, die, nachdem die Renaissanceformen Gemeingut geworden waren, aus sich heraus eine neue, eigene Weise schuf. Seit 1570 etwa setzte die nordische Spätrenaissance ein, die auf italienischen Formeln mit zum Teil noch gotischer Beweglichkeit ihre eigene Formenwelt aufbaut und uns schon ins Barock hinüberleitet. Zunächst beobachtet man, daß die Einzelformen, die man bisher unverstanden und spielerisch verwendete, ihren neuen Sinn erhalten. Sie werden weicher, derber, sinnlicher; sie sollen vielmehr im Geiste des Barocks optische Wirkungen auslösen. Sie werden aber auch — und das ist das Wichtigste — der Gesamtwirkung untergeordnet und dank der fortschreitenden, malerischen Sensibilität des Sehvermögens mit der großen plastischen Form zusammengesehen. Das Bezeichnende dabei und zugleich Überzeugende dafür, daß letzten Endes der Geist des Barocks aus dem Norden stammt, ist die langsame Barockisierung auch der Körperformen. Die Massigkeit der Gestalten dehnte sich gewaltig, und das bisher zierlich kleinliche Ornamentwerk der Frührenaissance schwoll ebenfalls heraus. Dabei ändert sich das bisher oft dekorative Verhältnis von Figur und Ornament in einem mehr plastischen Sinne, indem zunächst einmal die Figur zu statuarischer Kraft herauswächst, während das Ornament zum Rahmen wird. Das muß herausgehoben werden und das ist wiederum noch Hochrenaissancegeist, so daß man unbedingt die Arbeiten dieser dritten Generation noch der Renaissance zuordnen muß. Erst viel später, als in Italien, d. h. mit dem langsamen Wiederaufbau der

Digitized by Google

Kultur nach dem Dreißigjährigen Krieg gewann das dekorative Prinzip die Oberhand.

Jedenfalls lebt auch in dieser Zeit eine gewisse Monumentalität, die besonders in der wuchtigen Größe des kompositionellen Aufbaues zutage tritt. Wenn jetzt ein Grabdenkmal geformt wird, so wird die Figur des Toten auf jeden Fall in den Brennpunkt gerückt. Ist es die Figur allein, so wird sie plastisch voll herausgearbeitet; sie wird weiterhin durch den Rahmen, d. h. durch eine kräftige Architektur oder durch ein reiches Ensemble von Wappenschildern eingefaßt und verstärkt. Scheinnischen tauchen auf, sie sollen nur die Kraft der Freifigur oder der als Freifigur gesehenen Reliefgestalt herausheben. Ist es ein Liegegrab auf einem Sarkophag, so wird ein großer Aufbau geschaffen. Der Sarkophag wird mit Reliefs und Figuren geschmückt, wie auch schon im späten Mittelalter. Ein mächtiger, von Säulen gestützter Baldachin in schweren Renaissanceformen gibt den Rahmen für die kraftvoll geformte, liegende Gestalt (Abb. 119). Ist es mehr Epitaphform, so sehen wir in steigendem Maße die Kniefigur das Ganze beherrschen. Sie tritt frei plastisch heraus, und Reliefs, von Säulen und Gesimsen gefaßt, bilden mit der Bekrönung (Abb. 135) den Rahmen. Oder aber die Figur wird malerisch durch sorgfältige, sinnliche Oberflächenbehandlung herausgehoben, so daß sie eine koloristisch hervorstechende Wirkung gewinnt. Der Effekt ist immer das gewaltig Beherrschende dieser Hauptfigur. Es ist dasselbe große, kompositionelle Verarbeiten der künstlerischen Werte, wie es in Michelangelo seinen ersten genialen Gestalter gefunden hatte, und wir sind oft überrascht von der Wucht der Wirkungen dieser Spätrenaissance-Grabmalswerke, die vorzüglich in Franken und Schwaben aber auch im Norden noch die Kirchen und Grabkapellen schmücken. Vom Dekorativen ist man noch weit entfernt. Die plastische Bewertung der beherrschenden Figur läßt erkennen, daß hier eigentlich erst das große formalistische Prinzip der Hochrenaissance zum Sieg gelangt ist.

Die Aufgabe, eine statuarische Erscheinung zum Mittelpunkt der Darstellung zu machen, war der renaissancemäßigen Gestaltung sehr günstig. Auch da, wo das Beiwerk, die Reliefs oder der architektonische Rahmen überwuchern und ins Dekorative leiten, bewahrt man doch den Sinn für die statuarische Hauptfigur. Figur, Relief, Ornament treten in ein gegenseitiges Wechselspiel, wobei bald zierliche, feine Einzelbehandlung, bald gröbere derbere, barockere Gestaltung den besonderen Stilcharakter ausmacht. Ein Blick in den Chor der Stadtkirche zu Wertheim (Abb. 119) gewährt uns einen vorzüglichen Einblick in den Gang der Entwicklung seit der Gotik. Links das Grab des Johann von Wertheim mit seinen zwei Frauen von 1407 in feinfühliger, zartliniger, flüssiger Gotik; die Figuren treten kaum aus der Ebene hervor; es ist noch halbbewußte Formwelt. Hinten das Grab der



Digitized by Google

Margar. v. Schwarzburg mit ihren zwei Männern von H. v. Trarbach in prunkhaftem Aufbau (1591); massive Gestalten stehen freiplastisch da, in der Wucht der Erscheinung auch die schwere Architektur übertrumpfend. In der Mitte das Freigrab Ludwigs II. von Löwenstein in prachtvollem Renaissanceaufbau und der gemessenen Strenge dieser Renaissance, 1614—16 von der Hand des Michael Kern. Neben zarter Gotik wachsende Formfülle und faßbare Realität der hochentwickelten Renaissance.

Neben dem Grabmal stehen noch weitere Aufgaben der Zeit, voran der Altaraufbau. Hier nun zeigen sich mehr oder weniger gelungene Versuche, das Relief als Ersatz für das Gemälde in den Mittelpunkt zu rücken. Das alte, schöne Thema des Schnitzaltars ist erledigt; an Stelle des Holzes ist der Stein getreten, und die geschnitzte Gewandfigur wird durch das Relief, umrahmt von Architektur, Ornament und Figurengewirr, ersetzt. Es gibt geistvolle Lösungen, aber recht befriedigt werden wir durch diese steinernen Gemälde und die bunte Vielfältigkeit äußeren Rahmenwerkes nicht. Als Beispiel nur die Geißelung im Dom zu Mainz oder der Altar des H. Junker in der Schloßkapelle zu Aschaffenburg (Abb. 134). Nicht viel besser steht es mit anderen Themen, wie der Kanzel oder dem Portal, auf das man damals besonders viel Mühe verwendete und das man nicht nur architektonisch, sondern auch mit Relief und Figurenwerk schmückte.

Wenn wir die Entwicklung im einzelnen verfolgen wollen, haben wir von dem gewaltigen Einfluß zu reden, den zunächst die Niederländer gehabt haben. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war zu direktem italienischem Import die durch Niederländer vermittelte Einfuhr italienischen Renaissanceformen gekommen. Die Schule Giambolognas lebte in den Hubert Gerhard, Pieter de Witte, genannt Candido und Adrian de Vries auf. Es ist eine feinfühlige, elegante, aber doch affektierte Kunst, die der plastischen Monumentalität entbehrt, es ist eine Zier- und Schmuckkunst, vergrößerte Kleinkunst. Die Brunnen sehen wie vergrößerte Tafelaufsätze aus. Die überpolierte Eleganz der Gestalten hat gewiß nichts Monumentales. Es steckt auch mehr die von Giambologna übermittelte französische Feingeistigkeit denn italienische Kraftfülle in ihnen.

Schon früh war italienischer Einfluß in den Niederlanden bemerkbar. Das Grabmal Engelberts II. in Breda (um 1520) zeigt in den ausdrucksvollen, sorgsam durchgebildeten, knieenden Eckfiguren, die die Totenbahre tragen, oberitalienischen Geist. Ein Tommaso Vicentino wird als Bildhauer genannt. Der Aufbau fand später an Hubert Gerhards Grabmal für Kaiser Ludwig in München, Frauenkirche, Nachahmung. Weiterhin sorgten die in Italien geschulten Michael Coxie, Lambert Lombard, H. Goltzius, Matham u. a. durch ihre Stiche für die Entwicklung des Romanismus. Jacques Dubroeucg aus Mons, der Lehrer Giambolognas, Cornelis de Vriendt,

Digitized by Google

gen. Floris, der bekannte Architekt und Ornamentstecher, der das Grabmal Friedrichs I. von Dänemark im Dom zu Schleswig und das Grabmal des Enno Cistisena in Emden schuf, beide mit dem auf einem Liegebett ruhenden Toten; Alexander Colin aus Mecheln, der 1558 am Heinrichsbau in Heidelberg tätig war, vollendete 1563—65 am Maximiliansgrab in Innsbruck die etwas plumpe, knieende Gestalt des Kaisers; die eleganten Tugenden und die malerischen Flachreliefs schuf Robert Coppens aus Mecheln, der nach Lübeck ging. Endlich kam Hans Vredeman de Vries mit seinen Stichfolgen. Sie alle wirkten auch in deutschen Landen bestimmend für den allmählichen Wandel in die Renaissancebildung hinein. Weiter war es vorzüglich der Bronzeguß und die dekorative Bronzefigur, die sowohl durch die Farbigkeit des Materiales wie lineare Schwunghaftigkeit belebend wirken wollte.

Der Bedeutendste der Gruppe der Romanisten, Hubert Gerhard aus Amsterdam (ca. 1550—1620) tauchte 1581 zum ersten Male in Augsburg auf, arbeitete seit 1584 für die Fugger in Kirchheim und in München; 1597 war er in Innsbruck, um später wieder nach München zurückzukehren. Mars und Venus im Nat.-Museum in München, seine früheste Arbeit, ist eine streng geschlossene Gruppe, im Einzelnen von kalter Glätte, aber mit noch derben, naturalistischen Formen. Sein Augustusbrunnen in Augsburg (1589—1594, Abb. 137) ist in der Vielfältigkeit der Motive und leichten Beweglichkeit der Gestalten sein Meisterstück. Es ist eine feinfühlige, elegante, aber doch affektierte Kunst, mehr vergrößerte Kleinarbeit, Goldschmiedekunst, denn plastische Monumentalität. In München geben die Bavaria, von Krumper ausgeführt, das Grabmal Wilhelms V. in der Frauenkirche, nach Muster des Bredagrabes angefertigt mit knieenden Kriegern, endlich der lebendig bewegte hl. Michael, Drachen tötend, an der Michaelskirche Zeugnis von stark realistischen Neigungen schon barocker Art. Sie sind von affektierter Eleganz in der krausen Beweglichkeit der Glieder und des Faltenschwunges, der bei dem hl. Michael fast gotisch wirkt und sicher den Einfluß der deutschen Plastik erkennen läßt. Eine Reihe deutscher Künstler führten die Schule weiter, und wie der wichtigste unter ihnen, Hans Reichel (ca. 1570—1637), das gleiche Motiv behandelt, es vergröbert, aber auch eine kräftigere, derbere Formgebung hineinbringt, das zeigt sein hl. Michael am Zeughaus zu Augsburg (1603—1605). Auch in den ausdrucksvollen Gestalten seiner großen Kreuzigung in St. Ulrich von 1605 ist eine eigene Monumentalität, die zusammen mit der stofflichen Realität und schweren Massigkeit der Figuren diesen deutschen Meister, gegenüber den italisierenden, glatten Niederländern, beinahe den Vorzug gibt. Man wird gerne auf manches Raffinement jener Meister zu Gunsten dieser Realitäten verzichten und vielleicht gut tun, die Wertschätzung dieses einheimischen, vielmehr natürlichen Künst-



Digitized by Google

lers wieder aufzurichten. Reichel hat 1619 den Neptun auf dem Langen Markt in Danzig geschaffen; ferner sind von ihm 24 Terrakottastatuen in Brixen 1595—1601. Vorher, 1591—1593, war er in Florenz in Giambolognas Werkstatt tätig; 1601—1602 hat er in Pisa die Geburtsreliefs der Domtür geschaffen. Andere deutsche Künstler des Kreises sind Hans Krumper aus Weilheim, Abraham Groß aus Kulmbach, endlich Sebastian Greetz aus Chur, der die Nischenfiguren am Friedrichsbau in Heidelberg schuf (1604—1607).

Als Abschlußglied in der Reihe hat dann Adrian de Vries (ca. 1560—1628) aus dem Haag zu gelten, der, ein Schüler Giambolognas, zuerst für Kaiser Rudolf II. in Prag tätig, 1596 für Augsburg den Merkur und Herkulesbrunnen in Auftrag nahm. Er ist der ausgesprochene Freifigurenmeister, der, im Sinne seines Lehrers, die geschwungene Bewegung schlank gestreckter Gestalten nach Muster des Merkurs Bolognas oder dessen geschraubte Gruppenbildungen nachahmend — sein Mausoleum in Stadthagen sei besonders dafür angeführt — der Überleiter zur plastischen Auflösung in dem locker bewegten Gartenplastikstil wurde. Die Gruppen der Bückeburger Schloßbrücke (1620—1622) und der Brunnen für Schloß Frederiksborg, heute in Drottningholm (1616—1623), seien dafür genannt. Das ist schon rein dekorative Plastik, nicht mehr weitab vom Porzellanpuppenstil des Rokokos. Wesentlich derber und kräftiger erscheint der Amsterdamer Architekt Hendrick de Keyser (1565—1621) aus Utrecht. Sein Hauptwerk ist der Grabmalsaufbau für Wilhelm den Schweiger in der Nieuwe Kerk zu Delft. Es ist der stattlichste Denkmalsaufbau der Zeit, nach Vorbild des Grabes Ludwigs XII. in St. Denis: in kraftvolle Renaissancearchitektur von buntem Stein hineingestellte Bronzegestalten von beachtenswerter Fülle und Pracht. Die Wirkung des Aufbaues ist außerordentlich, besonders wenn man ihn im Winkel sieht. Auch als Porträtist hat der Künstler Tüchtiges geleistet. Weiterhin ist sein Sohn Pieter zu nennen, ferner J. G. van der Schardt, der polychrome Büsten arbeitete u. a.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zur deutschen Plastik zurück. Festgestellt muß werden, daß der niederländische Einfluß sich besonders in der Entwicklung des Ornamentes geltend machte, das die Künstler aus den Ornamentstichen des Cornelis Floris und Vredeman de Vries übernahmen. Es ist das sog. Rollwerk, aus dem sich das barocke Knorpelwerk entwickelt. Die einzelnen Gebiete bewahrten noch gewisse Eigenarten. In der Monumentalisierung im Sinne einer größeren Wirkungsberechnung lebt noch Hochrenaissancegeist, der schon Barockgefühl verrät. Das Figürliche blieb besonders an Grabmälern die Hauptsache. Die reiche Fülle der Gestaltungen wird besonders an Orten offenbar, wo sich solche Grabfiguren in jahrhundertlanger Reihe zusammenfanden. Da hat der Persönlichkeitskult

Digitized by Google

wieder einmal hohe, künstlerische Werte geschaffen, und die geistlichen wie weltlichen Fürsten haben, ihre Herrscheraufgabe recht erkennend, der Kunst hohe Aufgaben gestellt. Diese kleinen Fürsten und Residenzen haben da der Menschheit größere Dienste geleistet als die Kunstphrasen andauernd herausschreienden Demagogen und modernen Großstädte. Wo wir auch hinkommen, nach Tübingen oder Stuttgart, Wertheim oder Würzburg, Bamberg oder Marburg, Mainz oder Magdeburg u. a. O., da ist es gegenüber früheren schlank gotischen oder zierlich frührenaissancemäßigen Bildungen das Anwachsen der körperlichen Fülle und stofflichen Sinnlichkeit, aber auch das Steigern der Wirkungen durch starke Kontraste und in Berechnung auf größere Entfernung hin zu erkennen. Der Wechsel in der Farbe der Steine, im Gegeneinanderausspielen von Freifigur und Relief, Architektur und Ornament kommt als neuer, beinahe barocker Wirkungsfaktor hinzu.

Mit Schwaben beginnend sehen wir um die großen Grabsteinfolgen in Tübingen und Stuttgart sich eine lange Reihe von Künstlern von der Frührenaissance bis ins Barock hinein gruppieren, die die langsame Loslösung der Figur aus der Gebundenheit an das Relief zur statuarischen Freifigur innerhalb eines massiven, architektonischen Rahmens erkennen lassen. 1537 wurde der Chor der Tübinger Stiftskirche mit der Überführung der Gebeine Eberhards im Bart zum Mausoleum bestimmt; 1554 wurden die Grabsteine aus Kloster Güterstein dorthin überführt. Als Bildhauer haben zunächst Josef Schmid aus Urach, der auch in Berneck, Kilchberg, Vellberg, Urach Grabsteine schuf, mit verschiedenen Stücken, Jakob Woller mit dem Grab Ludwigs und Gattin von 1550, Paul Mair, Leonhard Baumhauer (auch in Kilchberg) gewirkt. Die Fortsetzung der Reihe bilden dann die Grabsteine in der Stiftskirche zu Stuttgart von Sem Schlör, die gegenüber den vorigen, noch ängstlichen Stücken eine reich bewegte, lebendige Reihe von etwas theatralisch auftretenden Standbildern abgeben. Von genannten Künstlern gibt es ringsum im Lande wichtige Stücke, alle aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Der in Italien und den Niederlanden geschulte Hans Möringk aus Kaernten (seit 1578 in Überlingen, † 1616) ist für die Bodenseegegend mit plumpen Bildungen zu nennen, ein barockes Gemisch von gotischen und Renaissanceformen zeigend. Am Sakramentshäuschen in St. Stephan zu Konstanz kopierte er Michelangelos Moses. In Öhringen treffen wir Hans von Trarbach (1510—1586), der hier wie in seiner Heimat, in Simmern eine Reihe stattlicher Denkmalsbauten im reinen Renaissancestil und von schöner Weichheit der formalen Bildung geschaffen hat, zuweilen etwas plump in der Massigkeit der Porträtfiguren, vielfältig in seinem niederländisch-italienischen Ornament. In Wertheim zeigt sein stattliches Denkmal der Margarethe von Schwarzburg sehr robuste Formen in reicher Architektur. Ebendort hat Michael Kern (1580—1649) aus

Digitized by Google

Feuchtwangen sein Werk begonnen, und seine mit gotischen Formen durchsetzte Renaissance nach Würzburg getragen.

Hier in Unterfranken war eine lebhafte Gestaltungskraft tätig. Von zum Teil namenlosen Künstlern waren prunkhafte Epitaphien (Franziskanerkirche in Würzburg, in Tauberbischofsheim aufgerichtet. Roeder, Wemding, Zacharias Juncker sind einige Künstlernamen. Kerns Werke lassen die langsame Lösung vom Gotischen erkennen, wie etwa die Tumba Ludwigs II. von Löwenstein in Wertheim von 1616 (Abb. 119). Im Grabstein des Grafen Joh. Casimir von Erbach in Michelstadt und am Doppelgrab des Grafen Philipp E. von Hohenlohe-Langenburg und Frau in Langenburg ging er zu wildem Knorpelwerk über das fast schon ins Barock gewandelt ist. Achilles Kern, sein Sohn, ist sichtlich von Hubert Gerhard beeinflußt, so etwa am Michaelsaltar in Schönthal. Bedeutend ist seine schon barocke Tumba des Grafen von Hatzfeld in der Laudenbacher Waldkapelle. Leonhard Kern, Michaels Bruder, ist ein stark italisierender Kleinmeister. Für Oberfranken wäre Hans Werner († 1623) zu nennen mit einem eigentümlich barocken Bilddenkmal des Ernst von Mengersdorf in S. Michael von 1596, wo wir in ein Kircheninneres mit Holzgewölbe hineinschauen. Diese Künstler haben gern auch Altäre mit einem wilden Gewirr von Reliefs, Freifiguren in unruhigem Renaissancerahmenwerk geschaffen, ein Genre, für das vorzüglich Hans Degler († 1637) in St. Ulrich zu Augsburg wie in Andechs und Altötting und Jörg Zürn († 1635) mit seinem Altar in Überlingen und in Aufkirchen zu nennen sind. In schwulstigen, knorpelartigen Rahmen geben diese Reliefs in ihrem barocken Aufbau wie versteinerte Bilder wirkend, kein erfreuliches Beispiel spielerischer Künstelei. Nicht viel besser steht es mit dem Aschaffenburger Hans Junker aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, dessen Altaraufbau in der dortigen Schloßkirche ein immerhin tüchtiges, charakteristisches Stück (Abb. 134) ist. Hier erweist sich, daß 1619 den deutschen Künstlern immer noch die Gotik und gotische, wildwuchernde Phantastik im Blute stak. Es ist ein reiches, lebendiges Wechselspiel von Figur und Ornament, Relief und Architektur. Auch am Portal dort läßt er seiner Phantasie freien Lauf. Daß all diesen Künstlern, auch dem Trierer Hofbildhauer Hans Rupprecht Hofmann — mit der Domkanzel 1570 beginnend, endete sein Werk über den Metternich-Grabstein und die Kreuzigung in Liebfrauen mit dem Allerheiligenaltar im Dom 1614 — die Bewegung der Figur, das Aufgeregte in zumeist stark geschnörkelten Drehungen so sehr interessant schien, hat wiederum nichts mit der Renaissance zu tun, sondern ist ein starker Rest gotischen Wesens, das in ausdrucksvoller Bewegung und Steigerung der Motive oder der Proportionen Besonderes vollbrachte. Die deutschgotische S-Linie lebte hier weiter.

In Norddeutschland bildeten sich einige Kunstzentren. In Dresden zeigt

Digitized by Google

Sebastian Walther (1576—1645) am Schloßkapellentor, am Nosseni- und Schwalbach-Grabmal u. a. starke, italienische Einflüsse, die er vielleicht von dem Michelangeloschüler Nosseni, der damals in Dresden war, übernommen hat. Bernhard Ditterich (1585—1640) aus der Freiberger Bildhauerschule zeigt Giambolognas Einfluß, ähnlich Lorenz Höningk aus Pirna. Dann aber entwickelte sich in Magdeburg eine große Bildhauerwerkstatt. Ein Pirnaer Meister, Hans Klintzsch, tritt in seinem Bothmar-Epitaph von 1592 mit etwas schwülstiger Formfülle von überraschender Kraft auf. Einheimische Künstler sind Hans Hacke aus Werden, Michael Spies aus Magdeburg, jener die Kanzel in der Jakobikirche zu Stendal schaffend, dieser den Altar in der Oberkirche zu Burg. Niederländischer Einfluß zeigt sich bei Zacharias Bogenkrantz und besonders bei Christoph Kapup. Der Hochaltar in Nordhausen, Nicolaikirche und besonders die fein gearbeitete Kanzel im Dom zu Magdeburg (1595—1597), zeigen ein etwas kleinliches, hart geschnittenes Gemisch malerischer Reliefs, etwas mindere Freifiguren und zierliche Ornamentik. Schön ist die Gestalt des Paulus als Sockel der Kanzel. Zwei süddeutsche Meister, Sebastian Ertle († 1612) und Hierzig, beide aus Überlingen, arbeiteten mit überreicher, süddeutscher, spielerischer Phantastik, ersterer auch im Figürlichen von gewisser Größe, im Relief fein malerisch. Sein Frühwerk ist das Bredow-Epithaph im Dom zu Magdeburg von 1601 (Abb. 135), 1610 schuf er das Arnstedt-Epitaph und 1612 das Epitaph des Hans von Lossow, für den er 1605 auch einen Altar arbeitete. Der Meister ist 1616 gestorben. In Lemgo, Nicolaikirche, sehen wir 1617 einen ähnlichen Altar und in Wiedenbrück eine Kanzel mit sitzender Mosesfigur. Endlich schuf Christoph Dehne aus dem vielfältigen Wirrsal einen eigenen, beinahe barocken Stil. Von dem schwülstig geknorpelten Brösicke-Epitaph in Ketzür von 1613, dem Epitaph in Neunhausen von 1614 zu den Arbeiten im Dom zu Magdeburg, so dem Meltzing-Epitaph von 1616 und dem Hopkorf-Epitaph von 1625 bemerkt man ein fortschreitendes Streben nach stilistischer Vereinheitlichung. Von der zeichnerisch eleganten Zierlichkeit an Kapups Kanzel zu der zusammenfassenden farbigen, wie auch stofflich malerischen Breite in Dehnes späten Werken ist immerhin eine gewaltige Stilentwicklung wie etwa von Frührenaissance zum Barock. Und das in nur drei Jahrzehnten! Neben dem auf dekorative Wirkungen hinarbeitenden Dehne erscheint der in Leipzig tätige Franz Döteber aus Celle († 1650) als der Kleinmeister, der zugleich einem feinen Sentiment Ausdruck zu geben strebte und in seiner Weise aus Elfenbeintechnik und Alabasterstil auf die Porzellanpüppchen des Rokokos vorbereitete. Für Erfurt sind die beiden Hans Fridemann zu nennen. Der ältere leitete von der zierlichen Kanzel der Severikirche (1576) zu der reichen Bildung an der Kanzel in der Kaufmannskirche (1598). Dazu kommen einige Epitaphien.

Digitized by Google

Barocker wirkt der jüngere Fridemann an dem Hochaltar in der Kaufmannskirche.

Über Braunschweig, wo Georg Röttger mit der Kanzel in St. Martin von 1617 zu nennen ist, begeben wir uns nach Westfalen, wo eine ausgdehnte Schule in Paderborn, Minden und besonders in Münster entwickelt ist. Urwüchsige, originelle Kraft lebt in diesen Meistern. Gewiß fand niederländische Weise auch hier ihren Einschlag, so bei dem Anton Eisenhoit (1553—1603), einem feinen Bronzegießer von eleganter Form. Aber bald entfaltete sein begabter Schüler Heinrich Gröninger eine reiche, selbständige Tätigkeit (etwa 1589—1631). Sein frühes Meschede-Epitaph im Dom zu Paderborn, die Apostelstatuen an den Pfeilern ebenda von 1607—1609, das Taufbecken, das mächtige Fürstenberg-Denkmal († 1618) im Chor lassen ein dauernd sich steigerndes Zusammenspiel von plastischer Realität und schwulstig barocken Architekturformen erkennen.

Anfänglich strenger, italienisch-niederländisch geschult ist sein Bruder Gerhard Gröninger (1582—1651), der vorzüglich in Münster tätig war. Das Westerhold-Epitaph, der Hochaltar im Dom (1619—1622), das Letmathe-Epitaph, das Dörgelo-Epitaph und das Aschebroich-Epitaph von 1636 ebenda zeigen eine Entwicklung in grellen Naturalismus mit starker Polychromie hinein. Wild wuchernd, fast rokokomäßig schnörkelig und aufgelöst, wird dieser Barockstil bei Adam Stenelt im Dom zu Minden und Hannover, endlich in Ludewich Münstermann van Hambroch († 1639) im Taufstein von Varel (Oldenburg) von 1618, einem Künstler von origineller Kraft und großer Kühnheit der Bildungen. Es ist eine nachgotische Phantastik in seinen Gestalten. Aber nicht mehr Spätgotik und Barock, nein, Spätgotik und Rokoko scheinen miteinander verbunden und eines aus dem anderen zu wachsen. Münstermanns Stil blüht in den Werken des Holsteiners Hans Grudewerdt († 1671) fort, dessen Hauptwerk der Altaraufbau in der Nikolaikirche zu Eckernförde (1640) ist. Seine späteren Werke, wie die Altäre in Kappel und Preetz, lassen in der schwulstigen, barocken Manier starken vlämischen Einfluß von Rubens her erkennen. Sein Bomsen-Epitaph in Eckernförde von 1661 wirkt in dem Kartuschenwerk und der eleganten Linienführung wie eine Rokokoarbeit in leichter Schwunghaftigkeit.

Wenn wir recht hinschauen und in all die kleinen Winkel und Ecken hineinspähen, so müssen wir über die Vielfältigkeit und Fülle der deutschen Phantasie auch in dieser politisch so zerrissenen und ruhelosen Zeit erstaunen. Der unerschöpfliche Quell deutscher Kraft und Erfindung rauschte weiter, und vermissen wir auch eine beherrschende Weise, so wird uns um so mehr im einzelnen gegeben. Aber dazu bedarf es liebevoller Hingabe an die heimatliche Weise, an das eigene Wesen jeder Schule, jedes Gaues, jedes Künstlers und bedarf es vor allem, daß wir die alte deutsche Voreingenommen-

Digitized by Google

heit, die deutsche Kunst hätte immer nur von anderer Kunst gezehrt und gerade damals nicht eigene Kraft besessen, überwinden. Fränkische, schwäbische, sächsische, rheinische, westfälische Weise klingt auch da in eigenen Harmonien. Möchte doch die Wertschätzung deutscher Schöpferkraft auch auf dem Gebiete der Plastik in jener Zeit höher gehen! Als alles in international romanisiertem Manierismus verdorrt war, trieb die deutsche Kunst für sich ihre eigenen Blüten, oft das vorwegnehmend, was andere Völker, was Frankreich erst ein Jahrhundert später, im Rokoko gefunden haben.

---

## 15. Albrecht Dürer, der Formalist im Bilde und der Maler in Holzschnitt wie Kupferstich.

**Albrecht Dürer** (1471—1528). Man hat in ihm den Mann des Schicksales der deutschen Kunst gesehen, und ihn den deutschesten der deutschen Künstler genannt, Widerspruchs genug, um auch da die Halbheit aller Schlagworte zu erkennen. Wäre das richtig, dann müßte jeder Deutsche, je echter er ist, des eigenen Volkes Schicksal bedeuten. Den zweiten Spruch betreffend muß zugestanden werden, daß Dürer von höchstem Streben nach ewiger Schönheit wie kaum je ein Künstler erfüllt war und daß er doch der edelste und reinste Vertreter eines Idealismus ist, der eben nur im Deutschen lebendig sein kann, jenes idealistischen Gerechtigkeitsverlangens, das das Gute und das Schöne ehrt und schätzt, wo es sich auch findet. Dürer hat damit den Typus des bildungssüchtigen Deutschen geschaffen, der absolute Schönheit zu ergattern sucht, sich in Anbetung vor jeder Größe neigt und in seinem Idealreich geistigen Schaffens nichts von individualistischer Beschränkung kennt. Das ist etwas seit Dürers Zeiten im deutschen Wesen Haftendes und darin ist er gewiß der deutscheste der Deutschen. Fast ein Jahrhundert hat der Kampf der Gotik in Deutschland gedauert, aber zum großen Teil dank Dürer ist die italienische Renaissance im ganzen Norden, d. h. auch in den Niederlanden Siegerin geworden. Die nordische Kunst wurde vernichtet und ein ideal gerichteter deutscher Mann hat selbst mitgewirkt. Hat er damit nicht Unheil genug geschaffen, um der Mann des Schicksals genannt zu werden! Aber er bedeutet noch mehr für alle nachfolgenden Geschlechter Schicksal dadurch, daß er überhaupt dem unheilvollen Nachstreben fremder Manier in seinem Tun edelste Form verlieh. So ist Dürer wie kein anderer oder höchstens noch Raffael der Vater aller akademisch gerichteten Bildungskunst geworden.

Diese Schicksalsbestimmung, daß hier ein höherer Trieb bis zum ge-

Digitized by Google

wissen Maße der eigenen Vernichtung diente, bleibt bestehen. Freilich werden wir darum, rein individuell, die Höhe der geistigen Leistung des Meisters selbst nicht geringer achten. Er gehört zu den Heroen der Hochrenaissance, denen Kunst höchste geistige Zweckbestimmung war, denen künstlerisches Gestalten Anspannung aller Geisteskräfte, aller ethischen und ästhetischen Energien bedeutet. Er tritt auf eine gleiche Höhe mit den Monumentalgeistern Leonardo, Raffael und Michelangelo. Aber gerade in Hinblick auf jene italienischen Größen muß gesagt werden, daß sie immer nur auf ihrem eigenen Fundament weiterbauten. Wenn Leonardo auch theoretisierte und über Malerei spekulierte, so ließ er sich nie verleiten, einer dem eignen Wesen fremden Manier nachzueifern. Soweit seine verstandesmäßigen Beobachtungen über Licht, Farbe, Raumproblem gingen, er hat bei der künstlerischen Gestaltung all diese Erkenntnisse seinem künstlerischen Sentiment untergeordnet, ja sie bewußt unbeachtet gelassen, wenn sie seinem besonderen italienischen Sinnesgefühl widersprachen. Weiterhin aber muß auch in Hinblick auf Dürers großen Landsmann Grünewald festgestellt werden, daß derselbe auf viel natürlichere Weise zu dem kam, was Dürer sich mühselig auf theoretischem Wege errang. Ausgehend vom heimischen Schnitzaltar gewann er monumentale, plastische und räumliche Realität. Ich bestreite darum die Richtigkeit des Satzes: „es war notwendig, wenn der Schlendrian einer halbklaren Raumanschauung überwunden werden sollte, daß ein Künstler kam, dessen Sinne mit der Kraft der Einseitigkeit auf das körperlich Greifbare und Tastbare gerichtet waren, der die Dinge im Raum wirklich als luftverdrängend empfand und dem ihre Schwellungen und Wölbungen zum starken sinnlichen Erlebnis wurden. Das ist bei Dürer der Fall.“ Gewiß ist das bei Dürer der Fall; aber eine ententwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit war es nicht. Von einem Schlendrian kann auch in der nordischen Kunst nicht die Rede sein. Das künstlerische Gefühlsleben bewegte sich mit größter Anteilnahme an der Sinnlichkeit der Erscheinungen freilich auf wesentlich anderen Gebieten als in Italien. Farbe und Licht und der malerische Raum waren dem Nordländer das Gegebene; die Entwicklung strebte vom Allgemeinen auf das Besondere. In Italien ging es umgekehrt vom gesonderten, plastischen Einzelobjekt zum Allgemeinen. Es ist als ob sich beide Strömungen, aus entgegengesetzten Richtungen kommend, um 1500 begegneten. Nun aber trat das Unheil ein: Zwei Sternenbahnen kreuzten sich und die eine, die stärkere, deren Trieb mit größerer Energie schwang, brachte die Bewegung der anderen ins Schwanken, riß sie mit sich. So wurde die nordische Kunst in den Kreislauf der italienischen Formgebung hineingerissen, und Albrecht Dürer war der Wegweiser zu dieser geistigen Unterordnung.

Dürer erscheint so wie die tragische Hauptfigur in einem gewaltigen

Digitized by Google

Drama, dessen Ausgang traurig für die deutsche Eigenart war. Aber diese Hauptfigur ist von wirklicher Größe, wenn auch der Held in diesem Kampf zweier großen Prinzipien gegeneinander sein eigenes, heimisches Prinzip verleugnete. Aber er war von edelster Gesinnung getrieben und steht da in der vordersten Reihe der Hochrenaissancegeister. Es kann hier nicht daran liegen, auf das in trefflichen Monographien sorgsamst behandelte, künstlerische Schaffen des Meisters im Einzelnen einzugehen. Wir müssen uns mit der Feststellung der großen Gestaltungsprinzipien seines Geistes begnügen.

Dürers Vater Albrecht, aus Ungarn stammend, kam 1455 nach Nürnberg, wird Goldschmiedegeselle bei Hieronymus Holper, heiratete 1467 dessen Tochter Barbara, als deren drittes Kind unter 18 Albrecht am 21. Mai 1471 geboren wurde. Er lernte zunächst beim Vater, trat aber auf eigenes Verlangen 1486 in die Werkstatt Michael Wolgemuts ein. 1490 ging er auf die Wanderschaft, fand 1491 M. Schongauer in Kolmar nicht mehr am Leben, war 1492 in Basel, 1494 in Straßburg, Pfingsten 1494 in Nürnberg, wo er am 7. Juli Agnes Frei heiratete. Die erste italienische Reise, wohl eher 1495/96, denn schon während seiner Wanderschaft festzulegen, steht neuerdings außer Zweifel. Nicht nur jene bekannte Notiz in einem Brief an Pirkheimer vom 7. Febr. 1506 „und das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl gefallen, das gefällt mir jetzt nicht mehr," sondern noch mehr die herrlichen Landschaftsstudien aus Tirol erweisen es unzweideutig. Italienischer Einfluß wurde ihm weiter durch Jacopo de' Barbari („Jacob Walch"), der 1500—1504 in Nürnberg war, vermittelt. Mit ihm machte er anatomisch-theoretische Studien, die diese weite Epoche seiner Kunst stark beherrschten. 1505 wanderte er dann zum zweiten Mal nach Italien und wurde während anderthalb Jahren in Venedig vollkommen in den Bann des plastischen, italienischen Denkens und der glänzenden, venezianischen Malweise gezogen. Heimgekehrt machte er sich nur langsam frei, indem er jetzt zu einem mehr innerlichen Verstehen der Form an sich kam. Die Sehnsucht, das Größte in der Kunst zu erringen, trieb ihn vielleicht zu dem andern, damals reich sprudelnden Quell der Kunst, in die Niederlande. 1520 trat er seine niederländische Reise an, die gewiß eigentlich geschäftlicher Natur war, um sich von Kaiser Karl V. den von Maximilian bewilligten Jahresgehalt neu bestätigen zu lassen. 1521 heimgekehrt, ergab sich der Meister theoretischen Arbeiten und ist am 6. April 1528 in Nürnberg gestorben. Sein Tagebuch der niederländischen Reise gehört zu den interessantesten Zeugnissen der Zeitkultur.

Übergehend zu dem Schaffen des Meisters muß zunächst hervorgehoben werden, daß sich dasselbe technisch in vier Kapitel, in Malerei, Holzschnitt, Kupferstich und Handzeichnung teilt. Gerade bei Dürer reflektiert sich in den verschiedenfachen Techniken auch das Verschiedenfache seines Strebens. Wir können dasselbe vielleicht in ein unmittelbares, frisches Ge-

Digitized by Google

stalten und mittelbares, theoretisierendes Suchen nach Schönheitsformeln teilen. In jenem ersteren spiegelt sich Natur und Temperament des Meisters in ungezwungener, origineller Weise. Es sind vorzüglich Handzeichnung und Holzschnitt, in denen er den leichtesten und lebhaftesten Ausdruck dieses seines urwüchsigen Wesens und seiner Phantasie fand. Die beiden anderen Techniken zwangen den Meister zu langsamer, sorgsamer Arbeit und hier ist er seiner grüblerischen Veranlagung, die etwas Vollkommenes schaffen wollte, und anderswo die Urbilder hernahm, nachgegangen. Wollen wir aber den Idealmenschen, der ein Höchstes aus sich zu machen strebte, anstaunen, dann haben wir vor seine Bilder und Kupferstiche hinzutreten. Er zeigt sich da als Problematiker, der nicht aus einem starken Gefühl heraus unmittelbar gestaltet, sondern mittelbar aus verstandesmäßiger Überlegung und Berechnung. Dieser letztere Dürer ist es eigentlich, der nachfolgenden Geschlechtern, besonders aber den Geistern der Romantik das Ideal war.

Im folgenden möchte ich mehr von dem anderen Dürer sprechen und das herausheben, was ihm als Eigenstes innewohnte und wo er sein Unmittelbarstes gab. Über den jenen Dürer, den Nachahmer italienischer Form, ist ja übergenug und Trefflichstes geschrieben worden.

Überschauen wir seine Entwicklung, so können wir dieselbe in fünf Epochen teilen. Die Jugendzeit des leidenschaftlichen Sturmes und Dranges bis 1498 mit dem Hauptwerk der Apokalypse ist überraschend durch ein äußerst temperamentvolles, energisch scharf stilisierendes Gestalten. Die zweite Epoche bis zur zweiten italienischen Reise bringt ein reiches bildnerisches Gestalten im Gemälde, aber auch im Kupferstich und Holzschnitt. Neben einem frischen Realismus, der aus einer freien Anschauung der räumlichen Natur schöpft, zeigt sich ein immer stärkeres Hervortreten akademischer plastischer Prinzipien; es ist das reizvolle Nebeneinander heiterer Naivität und klassischer Strenge. Mit der zweiten italienischen Reise verschwinden diese Naivitäten; der Problematiker und der im italienischen Geiste nach monumentaler Form ringende Meister betätigt sich während der 1505—1512 währenden dritten Epoche besonders im Bild. Daneben finden die großen Holzschnittfolgen in höchster Qualität ihre Fortsetzung und ihr Ende. 1512 beginnt eine neue Zeit; der Meister scheint sich von der Zwecklosigkeit seines Ringens nach fremder Größe überzeugt zu haben. Das Altarbild verschwindet fast ganz; es folgt ein mehr intimes Sichvertiefen in kleine malerische Stimmungsreize der Natur. Der Kupferstich wird ihm das vorzüglichste Ausdrucksmittel; die Entwicklung der Technik erreicht in den Meisterstichen einen malerischen Höhepunkt. Einige Porträts lassen weiterhin Befreiung vom kleinen Formalismus zu einer gewissen Breite der plastischen Formgebung erkennen. Die Nei-

Digitized by Google

gungen zu malerischen Raumbildungen finden eigentümlicher Weise in der letzten Epoche, die 1520 mit der niederländischen Reise anhebt, nicht ihre Fortsetzung. Klare, plastische Formgröße herrscht vor und erhält in einer Reihe von gemalten oder gestochenen Porträts und den vier Aposteln in München ihre letzte Fassung. Es ist eine geringe Auslese, nur erklärlich daraus, daß der Künstler auch in den Strudel der religiösen Glaubenskämpfe der Reformation hineingerissen wurde.

Die erste Epoche, die Jugendzeit, bringt neben einer Reihe von Jugendzeichnungen das kummervoll ängstliche Porträt seines Vaters in den Uffizien, Florenz, das er vor seiner Abreise zur Wanderschaft malte. Dasselbe ist noch durchaus befangen. Ein späteres Porträt seines Vaters von 1497 ist nur in Kopie erhalten. Zwei Selbstporträts der Zeit, das eine von 1493 einst in Sammlung Felix, Leipzig, übrigens in sehr schlechtem Zustand und das Madrider Stück von 1497 entsprechen einander durchaus in Haltung und Blick. Die Verschärfung der Silhouette, die Glättung in zu hartem Schmelz gewordenen Farben und der Glanz der Oberfläche bei dem späteren Stück ganz im Sinne der Venezianer, vorzüglich Giov. Bellinis — man vergleiche besonders die Faltenpartie des Mantelstückes mit dessen Halbfigurenmadonnen — erweisen unzweideutig venezianischen Einfluß. Dasselbe bestätigt das farbenreiche Münchener Porträt des Oswald Krell von 1499 mit den bellinesken Bäumen links vom roten Hintergrundstück. Am meisten jedoch bezeugen drei dünn auf Leinwand gemalte Bilder die erste italienische Reise und den Einfluß Oberitaliens, vorzüglich Mantegnas, der diese Technik bevorzugte. Es ist das Porträt Friedrichs des Weisen in Berlin (Abb. 138), dessen wie in Erz gegossene Büste mit dem hart absetzenden Schnitt der Silhouette und dem scharfgezogenen Faltenwurf des übergenommenen Mantels uns auf die Madonna della Vittoria Mantegnas weist. Ähnlich steht es mit dem viel schwächeren Dresdener Altar, dessen Flügel erst später ausgeführt wurden. Auch der Herkules mit den symphalischen Vögeln in Nürnberg, Germanisches Museum von 1500 zeigt dieselbe Technik, dazu den gewiß aus Stichen übernommenen Einfluß Pollajuolos. Endlich jedoch bezeugen Zeichnungen (Wien, Albertina) Holzschnitte wie das Männerbad, Stiche wie das Meerwunder oder die große Eifersucht oder der große Herkules Mantegnas und Pollajuolos Einfluß, deren Stiche er kopiert hat.

Wertvoller aber als diese ersten Dokumente italienischen Einflusses sind uns die ersten Zeugnisse einer eigenen, äußerst lebendigen Naturanschauung und individuellen Stilisierung. Für letztes ist die berühmte Apokalypse zu nennen. Die Welt wurde damals wieder einmal durch Prophezeiungen vom Weltuntergang beängstigt. Ein Komet war gesehen und Johannes Lichtenberger, Ratgeber Friedrichs III., kündete zur Jahreswende das Auftreten des großen Widersachers, des Sohnes des Verderbens aus den Sternen an. Der

Digitized by Google

Astrolog Joh. Müller sah eine neue Sintflut kommen. Dürers Apokalypse ist eines der wichtigsten Dokumente noch mittelalterlichen Geistes. Ein kompliziertes, aber auch grandioses Erfülltsein mit religiösem Wesen spricht zu uns. Wir können in unserer nüchternen, jeder religiösen Phantasie baren Zeit das tiefe Pathos und die stürmische Erregtheit der Menschen in diesen Geisteszonen nicht mehr erfassen. Man hat auch neuerdings ältere Illustrationen zur Apokalypse zum Vergleich oder als Vorbilder herangezogen, so etwa die Bamberger Apokalypse aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts. Ich vermag mich der neuerlichen Überschätzung primitiver Ausdrucksform nicht anzuschließen. Dürers Werk bleibt die hervorragendste, genialste Versinnlichung solch abstrakter, religiöser Vorstellungen. Geistig sind es uns heute schier unbegreifliche Dinge und alles Eingehen auf den Inhalt der einzelnen Darstellungen wird uns den Geist wenig näher bringen. Die Kompliziertheit der Ideenverbindungen und das oft Gesuchte der theologischen Gedankengänge vermögen wir doch nicht zu entziffern. Eines aber spricht deutlich aus den Szenen, eine außerordentliche Ergriffenheit, eine bedrängende Überfülle religiösen Empfindens, wie sie eben nur das Mittelalter in sich tragen konnte. Darum sind das gewiß noch gotisch zu nennende Offenbarungen mittelalterlichen Geistes. Dieses Mittelalter kämpfte hier den letzten Kampf unbedingter, religiöser Überzeugtheit. Ein Nachsinnen darüber, ob wahr oder unwahr, ob glaubhaft oder unsinnig, war diesen Menschen absolut ferne. Dieser feste Bestand an religiösen Gefühlswerten war und blieb einer der wichtigsten Teile im Kulturschatz der Zeit. Und jene Energie der Linienführung bei ganz primitiver Vorstellungsfähigkeit und Darstellungsweise, wie sie die Bamberger Apokalypse des 11. Jahrhunderts aufweist, stehen ihr innerlich viel näher als Renaissancewerke, die einige Jahre später entstanden sind. Die mittelalterliche Religiosität und ihr Verzicht auf jede eigene, verstandesmäßige Kritik an der Tradition hatte in Italien durch Hindrängen auf das objektive Erfassen der Realwerte eine schnellere Lösung gezeitigt. Schon um 1400 war man in Florenz soweit wie 1500 im Norden; das Nebeneinander von Ghiberti und Donatello wäre mit dem Grünewalds und Dürers zu vergleichen. Aber auch im Norden hatte längst eine starke Realisierung der Vorstellungswelt b gonnen.

Die Apokalypse, 1498 in erster und zweiter Auflage mit deutschem und lateinischem Text, 1511 in 3. Auflage erschienen, bringt mit Ausnahme des späten Titelblattes ein Wechselspiel mächtiger, geistiger Gesichte und stark realistischer Einzelbildungen. Grob realistisch ist das Martyrium mit kleinem Detail; abstrakt ist das Blatt mit den sieben Leuchtern, wo ein primitives Vorbild im Einzelnen realisiert wird; idyllisch im landschaftlichen Bild unten und auch in der Himmelsszene eher genrehaft als grandios ist Johannes die Weisung vom Himmel empfangend. Ganz der leidenschaft-

Digitized by Google

liche Ausdruck des Zeitgeistes und der Angstvorstellungen sind die Apokalyptischen Reiter (Abb. 143), in größtem Maße die Intensität des religiösen Denkens und Fühlens Dürers offenbarend. Der grimassenhafte Tod treibt schreiend seinen fahlen Gaul; die andern drei Reiter auf schwarzem, rotem und weißem Pferd charakterisieren körperliche Anstrengungen in dem Schwingen der Wage und dem Ausholen des Schwertes, wobei der Arm aus dem Gelenk geht, oder im ängstlichen Zielen mit dem Bogen; unten die dahinstürzende Menschheit. Voller Grauen ist die Erdenszene auf der Öffnung des sechsten Siegels. Beinahe hölzern knorrig sind die vier Engel, die Winde aufhaltend mit hellverklärter Landschaft, die auch auf den vier Posaunenengeln, der babylonischen Buhlerin und dem letzten Blatt besonders reich ist. Wild erregt ist der Engelkampf, während das leidenschaftliche Ringen in Michaels Kampf mit dem Drachen besonders großartig geschildert ist. Herbe Willensstärke und fast düsterer Glaubenseifer sprechen aus der von wildem Wolkengekräusel umgebenen Gestalt des Erzengels, die mit aller Mühsal und Kraft den Speer in den Teufelsdrachen stößt. Drei andere Engel mit Bogen und Schwert ringsum erscheinen in ihrer Linienunruhe nur wie die ornamentale Fassung und das Rahmenwerk zu der breitflächigen, von großen Linien gehaltenen Hauptfigur, die in scharfen, lichten Flächen und von aufstrebenden wie gebrochenen Diagonalen Linien beherrscht als die Hauptfigur des Blattes erscheint. Zu dem wild tosenden Kampf in den Lüften, der wie eine düstere Gewitterwolke daherbraust, steht in starkem Gegensatz die weite, von großen Linien umrissene und lichte Landschaft. An Wucht und innerer Größe wird es nur noch durch das Blatt mit dem das Buch verschlingenden Johannes übertroffen: „nimm hin und verschlinge es und es wird dich im Bauche grimmen, aber in deinem Munde wird es süß sein wie Honig." Mysteriös und realistisch zugleich mutet die Darstellung mit der in Wolken zerfliessenden Engelsgestalt auf den Säulenfüßen an, dazu die herbe Charakteristik der Köpfe, die schöne Baumgruppe rechts und das weite, helleuchtende Meer links. Es ist ein Meisterstück geistiger Konzeption und kraftvoller Gestaltung.

Man hat hier vom linearen Stil des jugendlichen Dürer gesprochen und davon, daß sein Sentiment durchaus in dem kleinknitterigen Faltenwurf, dem zackigen Baumschlag, dem Lockenhaar und grimassenhaften Gesichtstypus zum Ausdruck kommt. Das war ganz im Geist der Zeit, der deutschen Spätgotik, der Stoß und Riemenschneider. Neben dem stark Linienhaften der Formgebung steht ein vages Gefühl für das Malerisch-Räumliche. Ich sage vages Gefühl. Allein im kalligraphischen Sentiment der Linienführung scheint ein stark bewußtes Wollen hervorzubrechen, wie etwa auf dem Engelkampf mit dem sehr energisch geführten Linienzug der erregten Engel und ihres Faltenschwunges. Wir wissen, daß der Künstler

Digitized by Google

schon in Basel für Buchillustration tätig war und da sein Gefühl für lineare Flächenbedeckung entwickelt hat.

Jene vage, malerische Entfaltung im Landschaftsbild, die einen Hauptreiz der Apokalypse ausmacht, zeigen auch die frühen Blätter in Holzschnitt, wie Simson, Herkules, Ritter und Landsknecht und die Familie mit den drei Hasen, ferner Kupferstiche wie der Liebesantrag, der hl. Hieronymus, der Spaziergang und die Türkenfamilie u. a. Beziehungen zum niederländischen Landschaftshintergrund im Bild, die etwa auf der hl. Familie mit der Heuschrecke vorzuwiegen scheinen, genügen nicht. Stücke wie der verlorene Sohn weisen unzweideutig auf eingehende Naturstudien. Die Buße des hl. Chrisostomus, der hl. Hieronymus, der Mißgeburt des Schweines — besonders jedoch das Meerwunder und der große Herkules resp. die Eifersucht, lassen gar keinen Zweifel, daß der Künstler die Alpenlandschaft und ihre Romantik studiert hat, ebenso der hl. Eustachius und das große Glück. Vorzüglich auf letztgenannten Blättern entwickelt sich solch' tiefgehende Naturpoesie, daß wir uns auf den Spuren eines großen Landschaftsmalers zu befinden vermeinen.

Durchblättern wir seinen zeichnerischen Nachlaß, so begegnen wir einer Fülle herrlicher Naturstudien, die er, sei es in der Umgebung von Nürnberg, sei es auf der Wanderschaft ausgeführt hat. Dürer tritt uns als der erste Landschaftsmaler entgegen, der sein Skizzenbuch auf der Wanderschaft mit Skizzen und Studien füllte. Wir wissen, daß im Laufe des 15. Jahrhunderts das Interesse am Städtebild und Umgebung andauernd im Wachsen war. Das erweisen auch die großen Weltchroniken, wie die 1494 erschienene, große Schedelsche Kosmographie. Aber das Bedeutsame ist, daß bei Dürer das Interesse weit über das Topographische hinauswächst. Das idyllische Waldinnere, die romantische Berglandschaft, der große Fernblick, die Burg auf starrem Fels, solche Motive greift er um der malerischen Reize willen auf. Dabei sind es nicht nur flüchtige Skizzen, sondern sorgsamst ausgeführte Aquarelle, die ein intimes Sichvertiefen in den Stimmungscharakter der abgelegenen Weltwinkel offenbaren. Dürer bringt es auf den verschiedenfachen Skizzen aus Tirol (Abb. 144) und auf späteren Stücken, von denen der romantische Fichtenwald am See nach dem Sturm, das Weiherhäuschen und die Drahtziehmühle (Abb. 145), wie erste große Beispiele von Stimmungsbild und Charakterlandschaft erscheinen. Wir dürfen Dürers Bedeutung als Landschaftsmaler für die Entwicklung nicht zu gering einschätzen. Die weite Verbreitung seiner graphischen Blätter sicherte ihm einen tiefgehenden Einfluß auf die Niederländer wie Italiener und gewiß stammte die Begeisterung für die romantische Alpenlandschaft, die das ganze 16. Jahrhundert beherrschte, von keinem andern als von Dürer. Das sind Leistungen des Meisters, die mehr wiegen als das, was er in Nachahmung

Digitized by Google

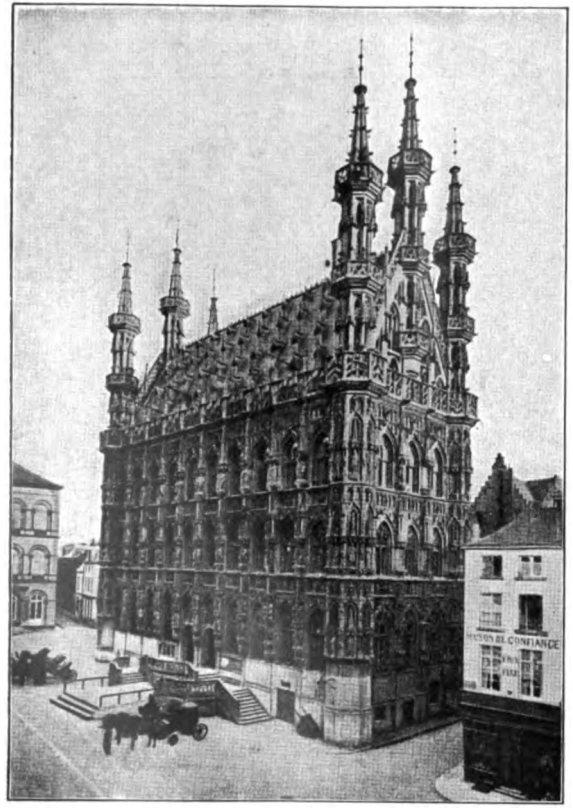


Abb. 114. M. de Layens, Rathaus (1448—63), Löwen.

Abb. 115. Lieven de Key. Rathaus, Leiden.

Digitized by Google

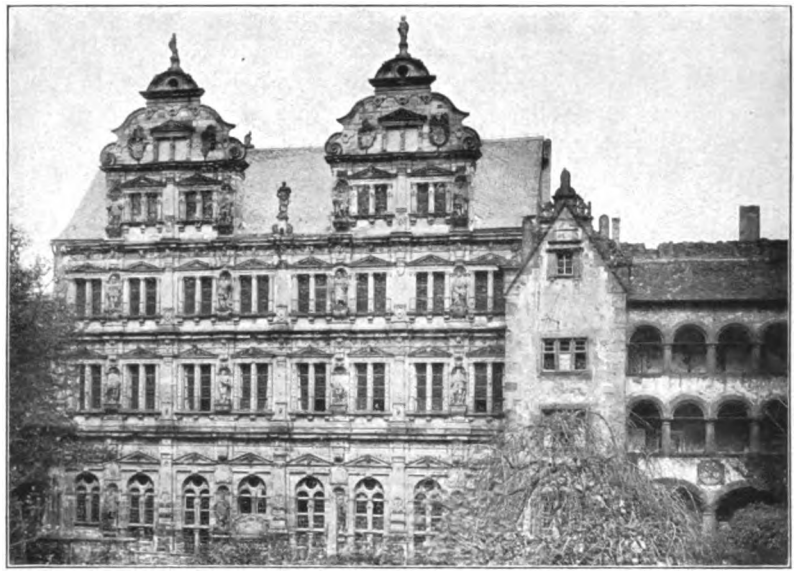


Abb. 116. Joh. Schoch, Friedrichsbau. Schloß, Heidelberg.

Abb. 117. G. Riedinger, Schloß, Aschaffenburg.

Digitized by Google

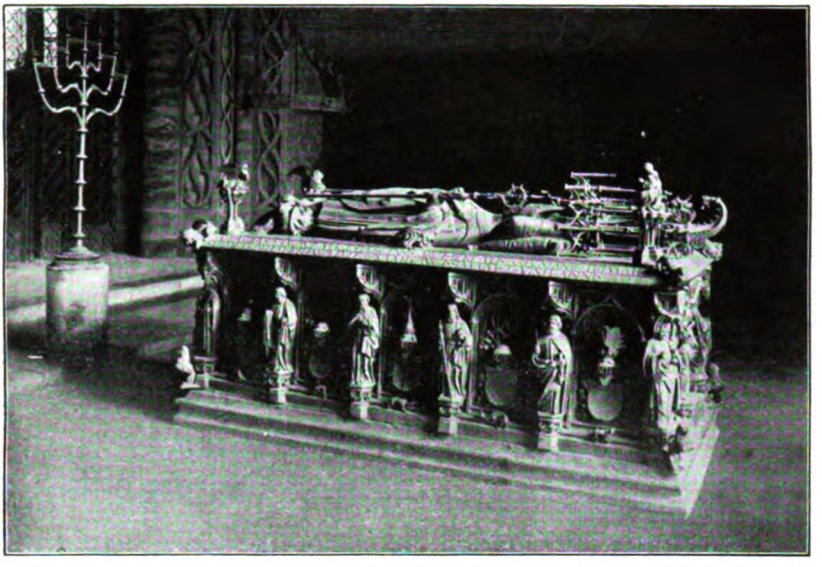


Abb. 118. Peter Vischer, Erzbischof Ernst-Grab. Dom, Magdeburg.

Abb. 119. Michael Kern, Grab Ludwigs II. v. Löwenstein. Stadtkirche, Wertheim.

Digitized by Google

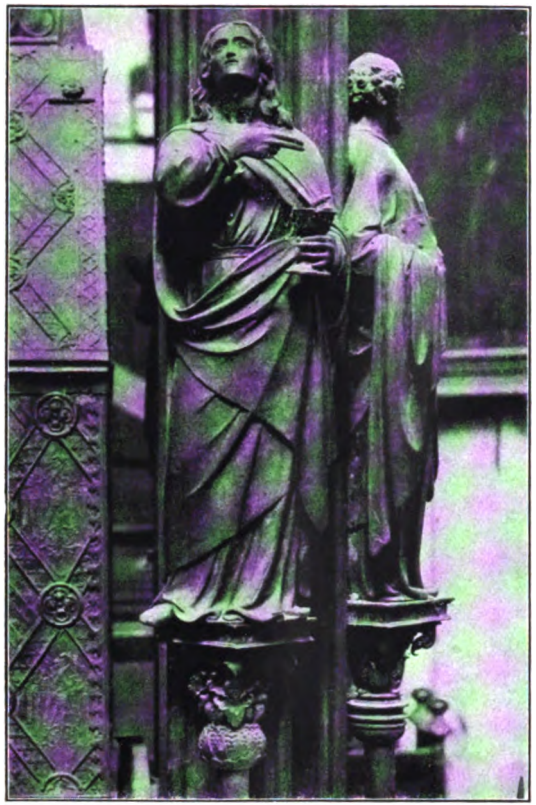


Abb. 120. P. Vischer, Johannes. S. Sebald, Nürnberg.

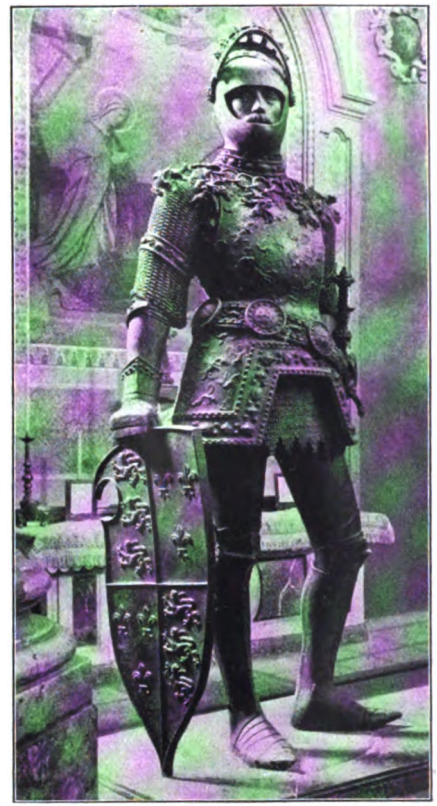


Abb. 121. P. Vischer, König Artus. Hofkirche Innsbruck.

Digitized by Google

Abb. 122. Unterfränkisch, Doppelgrab (1501).
Ritterkap. Haßfurt.

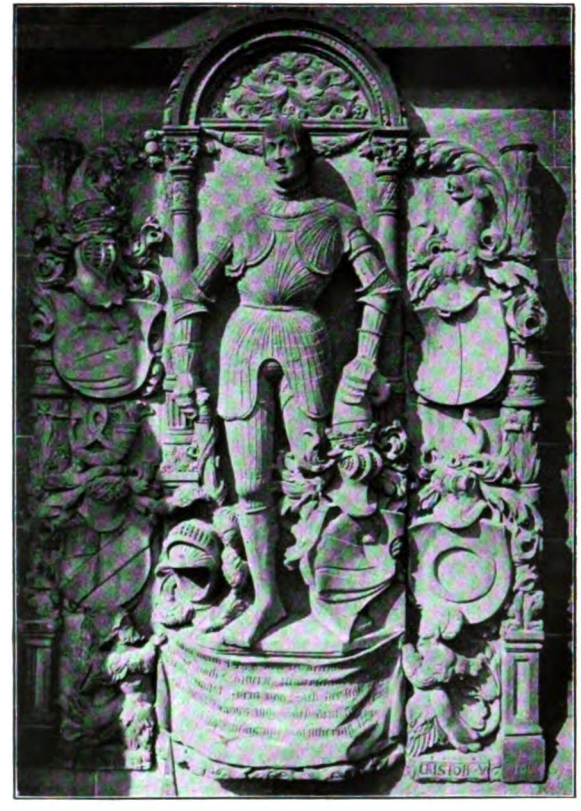


Abb. 123. Christoff v. Urach, Jörg v. Bach († 1538).
Offenburg.

Digitized by Google

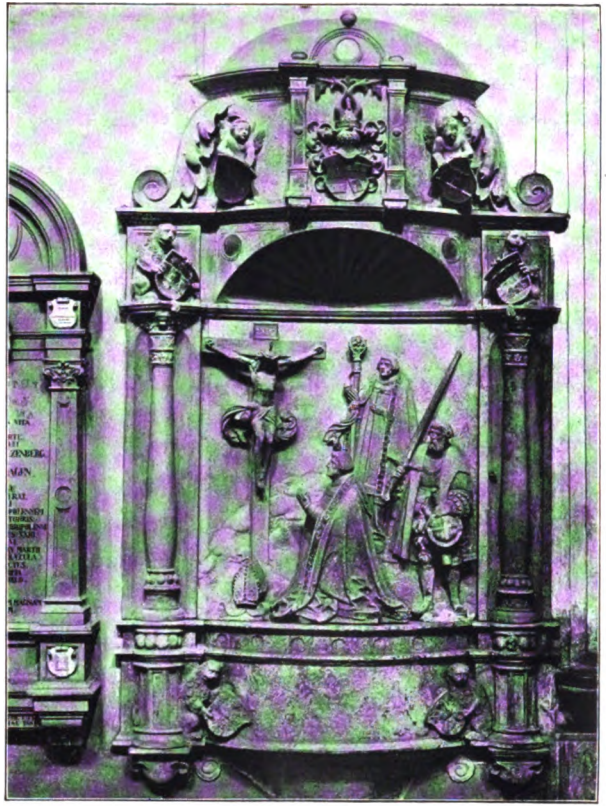


Abb. 124. Loy Hering, Konrad v. Thüngen (1540). Dom, Würzburg.

Abb. 125. Joh. Beldensnyder, Prophet. Lettnerfigur (1540). Mus. Münster.

Digitized by Google

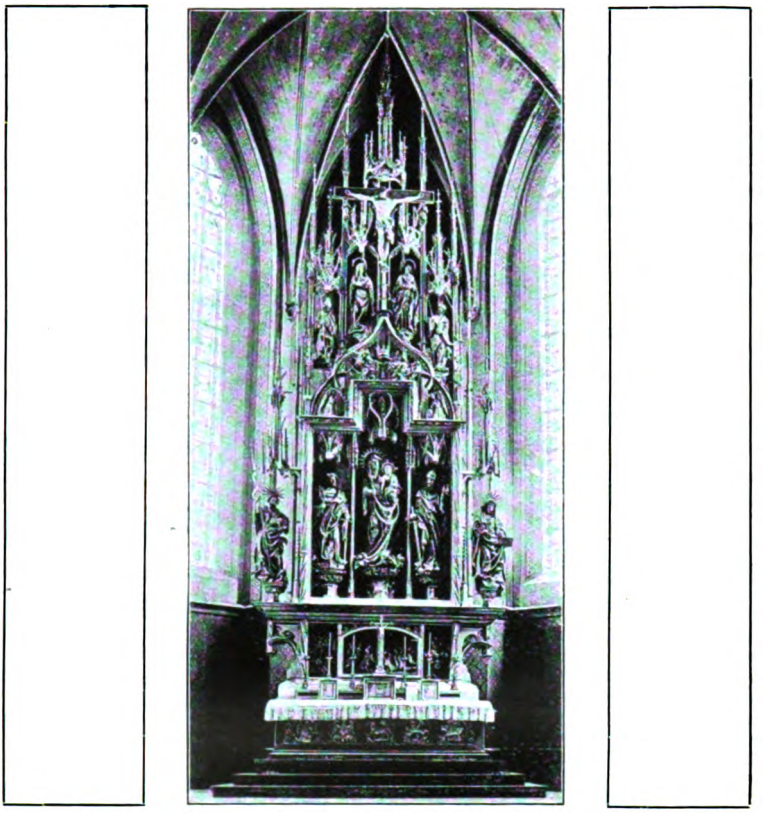


Abb. 126. Hans Leinberger, Hochaltar (1515), Moosburg.

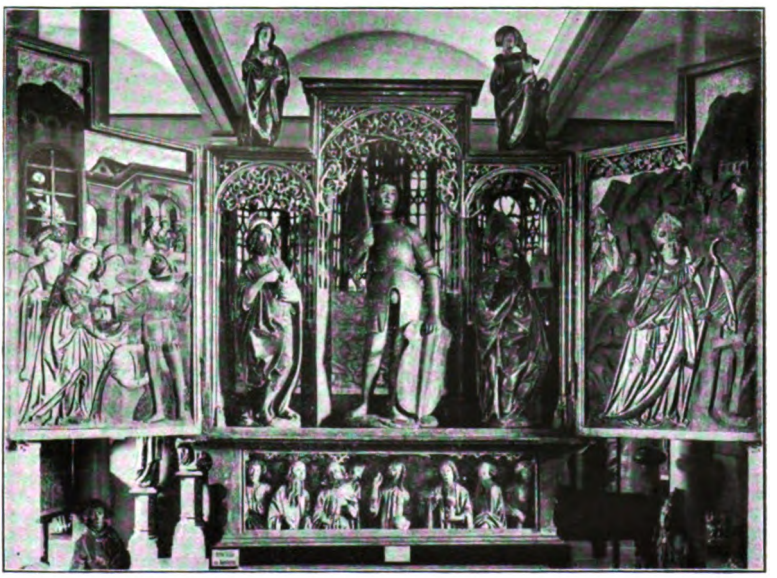


Abb. 127. Weisweiler Altar (um 1520). Staatsslg. Karlsruhe.

Digitized by Google

Abb. 128. Johannisaltar (um 1515). Lautenbach (Baden).

Abb. 129. Krönung Mariae (1526). Münster, Breisach.

Digitized by Google

italienischer Vorbilder an großen Grundformen gefunden zu haben glaubte. Gegenüber dem Akademiker Dürer wird dieser natürliche Erdensohn in unmittelbarster Naturnachahmung und ungezwungenster Freude an der Vielfältigkeit der Erscheinungen zu einem Gestalter malerischer Werte, die von überraschender Schlagkraft sind. Freilich muß man dazu seine Zeichnungen, all' die herrlichen Aquarelle in Bremen, Wien, Berlin studieren, während seine Stiche nur einen Abglanz geben.

Nach Vollendung der Apokalypse beginnt sich die schon leise in zwei Richtungen gelenkte Schaffensbahn des Meisters mehr und mehr zu spalten. Als er das in äußerster Anspannung religiöser und künstlerischer Energien geschaffene Werk hinter sich hat, sucht sein etwas außer Erregung gestellter Geist ruhigere Bahnen. Nie wieder flammt in seinen Werken gleiches, wildes Feuer. Eine gewisse Abkühlung zeigt sich; die Zeit vom Sturm und Drang ist vorbei. Der eine Strom seines Schaffens will sich nun in behaglichen Windungen durch eine mehr idyllische Landschaft ziehen. Liebenswürdig-h itere Stimmung und gemütlich erzählendes Genre zeigen sich. Es ist ein natürliches Weiterbauen auf Grund eigener Naturbeobachtung und die Entwicklung eigener Gemütsregungen. Daneben aber zweigt sich der Strom seines Geistes in Richtung eklektischer Nachahmung der Italiener ab. Von Mantegna, Pollajuolo und ihren Stichen war schon die Rede. Selbst florentinische Zeichnungen hat er sich verschafft, wie das Christkind auf der Madonna mit der Meerkatze (Abb. 141) oder Zeichnungen nach Lorenzo di Credi erweisen. Das Interesse für die Schönheit der Form findet ihren Höhepunkt in seinen Proportionsstudien, die durch Jacopo de' Barbaris Erscheinen in Nürnberg (1500—1506) besonders gefördert wurden. Der Akt auf dem Traum (B 76) erinnert stark an Barbari; das große Glück ist noch ein nach plumpem, derbem Modell geformter Akt, ebenso wie die vier nackten Figuren (B 75) von 1497 (?). Das berühmte Blatt Adam und Eva (B 1) von 1504 ebenso, wie die beiden, erst 1507 vollendeten Gemälde in Madrid sind das Resultat dieser akademischen Proportionsstudien, die er auch theoretisch in einer Schrift, der Proportionslehre, 1527 Willibald Pirkheimer gewidmet, niedergelegt hat. Eine Zeichnung zur liegenden Frau auf dem Meereswunder bringt zuerst Körpermessungen, die dann immer wiederkehren. Er glaubte das absolute Maß der Schönheit und eine Formel der Schönheit finden zu können. Wir stehen heute solchen Versuchen wesentlich skeptischer gegenüber und bedauern nur, daß Dürer so viel Zeit und Kraft verschwendet hat, absolute Maße zu finden. Dazu tragen alle Schöpfungen des Meisters, in denen er mit verstandesmäßiger Absichtlichkeit an die Arbeit geht, so sehr den Charakter unnatürlicher Gespreiztheit, daß wir an diesen übergenug bewerteten und besprochenen Dingen leichter vorübergehen können.

Wir wollen die Weiterführung dieses Stromes in der III. Epoche verfolgen.



Digitized by Google

Im unglückseligen Drange nach idealer Vollkommenheit begibt sich der Meister 1505 zum zweiten Mal nach Italien. Eine Reihe von Altarwerken bezeugt, daß der Künstler auch die große italienische Komposition gewinnen wollte. So bringt das Rosenkranzbild in Prag streng pyramidalen Aufbau der Mittelgruppe ganz nach florentinischem Schema, das damals auch in Oberitalien, schon bei Mantegna, gesiegt hatte. Harte Formengebung, schillernde, glatte Buntfarbigkeit nach Bellinis Vorbild, dazu kleinliche Sorgfalt der Durchführung, sind hier wie auf der Berliner Madonna mit dem Zeisig trotz gewisser Charakteristik der Köpfe bei der Gesuchtheit der Pose und des Ausdruckes von akademischer Befangenheit eines Geistes, der sich anderer Weise gewaltsam aneignen will. Das Gleiche ist von Adam und Eva in Madrid, von der leider nur in Kopie erhaltenen Krönung Maria des Hellerschen Altares von 1509, endlich jedoch von dem Allerheiligenbilde von 1511 in Wien zu sagen. Freilich kann man nicht leugnen, daß er auf den beiden letzteren Bildern eine gewisse Monumentalität erreicht. Die Himmelsgruppe dort hat gewisse Größe und besonders die beiden vom Rücken gesehenen Apostel sind von wuchtiger Charakteristik. Noch mehr überrascht das Allerheiligenbild durch die kühne Gestaltung der Massen in der Himmelszone. Wir spüren, daß hier derselbe Geist, der die Disputa und die Sixtinische Madonna gestalten ließ, lebendig ist, der Geist der Hochrenaissance. Besonders groß geformt ist die Schar der über der friedlichen, landschaftlichen Weite schwebenden Päpste und Könige, bei der in überraschender Tiefenschichtung eine vielköpfige Gruppe wuchtiger über den Wolken schwebender Gestalten in außerordentlich plastischem Licht gegeben ist. Wir spüren deutlich, daß hier, viel mehr als den Italienern eigen ist, ein nordisches, kosmisches Allgefühl bei der kühnen Tiefenordnung der Figuren tätig ist. Gegenüber diesem auch in der Gestaltung des Einzelnen monumentalsten Teil des Bildes fallen die oberen Gruppen, vorzüglich die Trinità selbst, die nicht zur Dominante zu werden vermag, bedeutend ab. Bei dem knieenden Papst links denken wir an den hl. Sixtus der Sixtinischen Madonna; wäre es denkbar, so möchte man sogar fast einen Reflex dieser Dürerscher Gestalt bei Raffael vermuten. Ein Vergleich erweist freilich auch, wie viel mehr schwunghafte, flüssige Linie, rhythmisches Bewegungsspiel bei dem großen Klassiker der Renaissance lebendig war, während die Gestalten Dürers doch über eine gewisse, erdgeborene Plumpheit und materielle Schwere besonders im Faltenwurf nicht herauskommen. Aber die Monumentalität der Gesamtidee, die Verklärung und Erhebung der Figurenmassen in Himmelszonen sichern auch diesem Werk, trotz starker Mängel, ewigen Ruhm. Schauen wir uns in der gesamten Kunst der Welt um, so ist es eines der wenigen Stücke, die neben jenen Monumentalleistungen der italienischen Hochrenaissancemeister Platz

Digitized by Google

haben, vielleicht das einzige zusammen mit Grünewalds Isenheimer Altar. Welch herrliche große Zeit, von welchem Monumentalgeist beherrscht muß sie doch gewesen sein, dass diese machtvollen Gestaltungen schöpferischen Geistes erstehen konnten! Es ist die seelische Größe mittelalterlicher Religiosität versinnnlicht und verkörpert mit der ganzen realen Gestaltungsenergie der Renaissance!

Alle anderen Werke der Zeit treten zurück. Jesus unter den Schriftgelehrten in Pal. Barbarini, Rom, gemalt in fünf Tagen, wie er selbst darauf vermerkt, ist eine Kuriosität. Porträtköpfe in Berlin und Wien sind nicht hinreißend. Die Marter der Zehntausend in Wien (1510) wirkt kleinlich.

Neben diesen von italienischem Formalismus und Figurenkonstruktion beherrschten Werken stehen aber die Leistungen jener anderen, originelleren Richtung, die ich besonders herausheben möchte, um zu erweisen, wie auch Dürer auf natürlichere Weise, ähnlich wie Grünewald zu einer klaren, plastischen Gestaltung hätte kommen können. Nicht die unbeholfene Beweinung in München von 1500, sondern den Baumgartnerschen Altar ebenda von 1503 und die Anbetung der Könige in den Uffizien, Florenz möchte ich hier voranstellen. Nehmen wir die Münchener Geburt (Abb. 140), so ist es nicht die übertriebene Perspektivenzeichnung, die als besonderer Wert anerkannt werden muß, es sind vielmehr die Wucht und Kraft, mit der die Formen, seien es Gestalten, wie die der knieenden Maria und Joseph oder die beiden in der Ferne nahenden Hirten, seien es Wand oder Säule, Rundbogen oder Bretterdach, gebildet sind. Aber diese sinnliche Realität wird nicht etwa durch starke Linienführung oder Schattenmodellierung gewonnen, sondern durch ein behaglich sich breitendes und formendes Licht. Es ist das der weite, in der nordischen, malerischen Vorstellung lebendige Raum, die klar erfaßte, kubische Hohlform, die sich vor uns öffnet, fest und groß, und die er frei gestaltend, ohne jedes Schema mit Körperlichkeit füllt. Selbst der Reliefbegriff fehlt hier vollkommen. Wichtig ist das echt nordische perspektivische Motiv, das, entgegen dem italienischen Schema der von den Seiten nach der Mitte in die Tiefe geleiteten Linien, mit Hilfe eines überreich gestellten Figurenkubus das Schema der von der vorderen Mitte nach den Seiten in die Tiefe geführten Diagonalen bringt. Wir sind dem Schema schon bei K. Witz (s. I. Band) begegnet und treffen es häufig bei Dürer, auch im Holzschnitt. Wesentlich reliefmäßiger ist die Florentiner Anbetung der Könige; von einer überraschenden Größe der plastischen Formgebung ist die sitzende Maria mit dem Christkind, wogegen die anderen Gestalten und die buntschillernde Fernsicht etwas abfallen.

Aber nicht Dürer der Maler, der dank der frühen Einstellung seiner Tätigkeit auf die Schwarzweißkunst nie ein rechtes Verhältnis zur Farbe zu gewinnen vermochte, sondern Dürer der Holzschneider und Kupfer-



Digitized by Google

stecher, kurz der Zeichner Dürer wird uns erst den ganzen Reichtum seiner künstlerischen Phantasie offenbaren. Dürers welthistorische Bedeutung ruht nicht in seinen Gemälden, sondern in seinen graphischen Werken, vorzüglich aber in der Erhebung der Schwarzweißkunst zu künstlerischer Größe. Einzig und allein ihm, nicht dem Mantegna oder Schongauer danken Holzschnitt und Kupferstich ihre ersten, ewigen Werke. Da hat er der deutschen Seele unauslöschlichen Ausdruck, der deutschen Kunst geradezu überwältigenden Einfluß in der ganzen Welt verliehen. Die Entwicklung Dürers zeigt eine interessante Bewegung. Er macht sich zuerst im Holzschnitt frei und zwar erhöht er denselben bis 1510 zu einer außerordentlichen, man möchte schon sagen genialen Größe. Die Einfachheit der Darstellungsmittel zwang den Künstler gewaltsam zu einer ganz einfachen Gestaltungsgröße. Nicht in der Apokalypse, sondern in den späten Blättern der Passionen und des Marienlebens erreicht er die stilbildende Sicherheit und Vollkommenheit in der Verarbeitung von Linien und Flächen zu bildmäßiger Wirkung. Bildmäßige Wirkung sage ich, denn es war Dürers größte Tat, das Buchblatt und die Illustrationstafel zum Bild erhöht zu haben. Der Kupferstich setzt zwar auch gleichzeitig ein und der Künstler hat sicher in den frühen Meisterstichen von 1498—1504 schon Tüchtiges geleistet. Aber er haftet noch am Einzelnen und die Technik verleitet ihn oft zu kleinlicher Detailweisheit. Er hat hier erst nach 1512 die ganze Freiheit erlangt.

Darum mit dem Holzschnitt zu beginnen, sind zunächst als Hauptleistungen der zwei Epochen von 1498—1512, die wir dank der durchgehenden Entwicklungslinie zusammenfassen müssen, das Marienleben und die große Passion zu verzeichnen; dazu kommt die kleine Passion, die 1509—1511 entstanden ist, während sich die Vollendung jener beiden Werke durch die ganze Reihe von Jahren durchzieht. Alle drei Folgen wurden 1511 herausgegeben. Für die Gesamtstimmung der Blätter sei vorausgesagt, daß die Blätter des Marienlebens eine besonders liebevolle, heitere Entwicklung genrehaft erzählender Weise bringen, während bei der Passion mehr dramatische Motive zur Durchbildung kommen. Die beiden ältesten Stücke Christus auf dem Ölberg (B 6) und die Beweinung (B 12) stehen in den Typen, dem knitterigen Faltenwurf, der ganzen krausen Behandlung von Linie und Licht, wo vielfach gebrochenes Linien- und Lichtspiel die Fläche unruhig bedeckt, der Apokalypse sehr nahe. Ähnlich steht es mit der Kreuzigung und Grablegung der Passion. Er kommt um 1502 in das Idyllisch-Genrehafte, wozu das Marienleben reiche Gelegenheit bot. Vorzüglich die Flucht nach Ägypten (Abb. 146) mit dem idyllischen Waldesdickicht, fern von jeder gesuchten Romantik, die liebenswürdige Ruhe auf der Flucht, mit den entzückenden spielenden Englein, stark anklingend an das Münchener Bild von 1503, auch die Geburt und Anbetung der Könige

Digitized by Google

gehören hierher. Daneben aber bringen einige Stücke der Passion, so die Schaustellung Christi und besonders die Kreuztragung (Abb. 147) den Versuch zur Dramatisierung, die in gleicher Weise zur Verstärkung der Linienkontraste wie Lichteffekte führt. Im Ausdruck steht dieser Christus der Kreuztragung mit obenan. Großer Linienzug und breite Lichtbehandlung zeichnen das Stück in seiner künstlerischen Gestaltung aus. Die durch Linie wie Licht in den Mittelpunkt gerückte Hauptfigur hebt sich wie auch die Maria und die Rückenfigur rechts als helle Lichtmasse klar von den anderen Gestalten ab, die eine Art unruhiges Rahmenwerk zu ihnen bilden. Des Künstlers Absicht geht deutlich auf Vereinfachung, Konzentration der künstlerischen Wirkungen in wenigen Hauptfiguren und breitere Stilisierung. Eine ganze Reihe von Blättern des Marienlebens sind zu nennen, so auch das vielleicht schönste Blatt, die Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, das 1504 datiert ist. Breit und voll legt sich das Licht um die Hauptfiguren, die Nebenfiguren rücken von ihnen ab in den weiten Hof hinein, der hinten von dunkler Mauer umfaßt, den Blick über der Mauer in die bergige Ferne gleiten läßt. Etwas von behaglicher Breite der Erzählung macht sich bemerkbar.

Die berühmte Wochenstube (Abb. 148), wohl etwas vorher entstanden, ergeht sich in genrehaften Motiven und einer reichen Raumgestaltung bei vielfältiger, erzählender Buntheit der Figuren, die sich in diesem weiten Innenraum bewegen. Bedeutsam ist, trotz der leichten Übertreibung der zu hoch genommenen Perspektive, die Geschlossenheit des Raumbildes, die besonders durch das starke Absetzen der dunkel getönten Schlußwand von dem bewegten Lichtspiel über den Figuren im Bild erreicht ist. Der Tempelgang Mariä, die Visitation, Christus Abschied nehmend, Abweisung Joachims, Jesus im Tempel, gehören hierher. Dann läßt aber die Beschneidung nicht nur im energischen Strich, mit der etwa der Kerzenträger gezeichnet ist, sondern auch in der scharfen Tiefenperspektive auffallend an Mantegna und seine Eremitanifresken denken, ebenso wie die Darbringung im Tempel an Donatellos Reliefs in Padua gemahnt. Dürer war 1505 in Italien, und hat dort feste Linienführung und monumentale Gruppierung, zugleich aber auch die Verkürzungsprobleme der Linearperspektive aufgegriffen. Der Hauptgewinn aber ist die Monumentalisierung in dem bildmäßigen Erfassen der Szenen. Dieselbe wird vielleicht am besten im Tod der Maria von 1910 und bei einem Vergleich desselben mit der Wochenstube offenbar. Alles Genrehaft-erzählende wie Nebensächliche ist beiseite gelassen. Das Bett, das auf dem älteren Stück tief in den Raum hineingeschoben ist, wird hier vorgerückt. Beherrschende Linien und in breiten Massen zusammengehaltene Lichter und Schatten geben dem Stück monumentale Einheitlichkeit. Eine vorderste helle Lichtzone, eine tonig ge-

Digitized by Google

stimmte wirksam entwickelte Hintergrundwand und das Hinüberklingen der Lichtmassen in das tonige Helldunkel charakterisieren eine breitere Lichtbehandlung. Auch technisch ist für den Holzschnitt in der großen Stilisierung auf einheitliche, zusammenhaltende Teile der Höhepunkt erreicht. Die Technik verbot alle kleinen Spielereien. Ähnlich groß und monumental ist das Abendmahl (Abb. 149) der großen Passion, wo das Licht- und Schattenspiel auf den Figuren lebendig und außerordentlich reizvoll unter dem abgestimmten Gewölbe gegeben ist. Es ist das andere Meisterstück seiner Kunst, das in der geistigen Größe der Auffassung und der Kraft des auf der Hauptgruppe vor tonigem Grund erstrahlenden Lichtes an Leonardos Cenacolo heranrückt. Auch die beiden Titelblätter, Mariä Himmelfahrt, Christus in der Vorhölle und die Auferstehung Christi gehören in diese späte Zeit, letztere freilich in der posenhaften Haltung Christi wenig hervorragend.

Gewiß hat die damals ebenfalls gearbeitete, kleine Holzschnittpassion — die Ölbergszene, Beweinung und Grablegung, Christus als Gärtner möchte ich herausheben — in ihrer klaren, einfachen Erzählungsform viel zur Vereinfachung der Manier beigetragen. Auch die Enthauptung des Johannes, Salome mit dem Haupte, die monumental aufgebaute Anbetung der Könige, die Messe des hl. Gregor, die Dreifaltigkeit, d. h. Gottvater mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß, eine groß gesehene Komposition, sind, sämtlich 1511 datiert, Stücke von hervorragender Qualität, die den Monumentalgeist des Meisters besser als alle Bilder und Kupferstiche dokumentieren. Denn während die Gemälde an einer kalten Glätte und buntfarbigen Pracht leiden, zeigen die Kupferstiche — die wichtigsten Stücke sind die der Kupferstichpassion — eine zu starke Gebundenheit des Stiles an die Holzschnittmanier. Der Künstler strebt auch da nach großen Licht- und Schattenflächen und die Reize der Technik bleiben unentwickelt. In jedem Fall ist der Holzschnitt für diese Zeit (1498—1512) Dürers große Formensprache. Er erreicht große Monumentalität, technische Freiheit und künstlerische Gestaltungsvielfältigkeit. Das aber, was er in seiner schlichten, deutschen Weise, als unmittelbaren Ausdruck seiner Naturanschauung und in der technischen Verarbeitung des Holzschnittes zu einem einheitlichen Stil gibt, ist so grandios, daß wir den Meister des Holzschnittes A. Dürer, nicht den Maler und Formalisten in die erste Reihe der monumentalen Gestalter der Hochrenaissance rücken müssen.

Nochmals die wirkliche Leistung dieser Holzschnitte herauszuheben, kann das vielleicht dahin zusammengefaßt werden, daß Dürer, zunächst gewiß im Zwang der Technik, sich auf Schwarz-Weiß zu beschränken hatte, daß er aber allmählich lernte das Licht sehen und in breiten Massen, mit denen es in den Vordergrund gerückte Figuren umfängt und die räumlichen Tiefen zu großer Wirklichkeitserscheinung formt, erfassen. Die Anbetung

Digitized by Google

der Könige von 1511 ist eines der herrlichsten Stücke für die monumentale Gestaltung des großen Freilichtraumes und für die Entwicklung des Innenraumes ist neben genannten Stücken ein Hieronymus in der Zelle von 1511 ein glänzendes Zeugnis. Das Licht streift den Vorhang, die Gegenstände des Vordergrundes und Teile der sitzenden Figur, hinten aber verstärken sich die Schatten und entwickelt sich in immer reicherer Strichführung — der Kreuzstrich kommt schließlich dazu — dämmeriges Helldunkel. Das wundervolle Blatt des hl. Christophorus von 1512 geht dann in der Entwicklung und dem Raffinement der Strichlagen eigentlich schon über die Technik hinaus. Hier haben wir den Einfluß des Kupferstiches festzustellen, der von 1513 an die Oberhand gewinnt und beherrschend wird.

Wir treten in die vierte, 1512—1520 dauernde Epoche, die wir als die des großen Kupferstiches bezeichnen möchten. Das Interesse des Künstlers an der Wiedergabe der feinen Tonabstufungen und Überleitungen aus dem Licht in die Schatten hinein wächst sichtlich, nachdem er einmal die großen, beherrschenden Werte des Lichtes für Formgestaltung und Raumbildung erfaßt hat. Ein Hieronymus im Freien und eine hl. Familie von 1512 zeigen technische Versuche mit der kalten Nadel. Die Sorgfalt und das Raffinement der Strichführung, die in größter Feinheit bald parallel, bald über Kreuz, bald mit kleinen Punktierungen gemischt und oft dem Zug der Formen nachgehend schon in den letzten Blättern der Passion in den beiden Georg, dem Wappen mit dem Hahn, den Madonnen mit der Birne (1511) und am Baume (1513), endlich jedoch im Schweißtuch mit den Engeln sich der Vollendung nahte, erreicht in den drei berühmten Meisterstücken Ritter, Tod und Teufel (1513), Melancholie und Hieronymus, beide 1514 ihren Höhepunkt. Die welthistorische Bedeutung dieser Stücke ruht aber nicht etwa allein im technischen Geschick, sondern vielmehr darin, wie ein großer Meister die zum äußersten entwickelte Technik einem höheren Zweck dienstbar macht. Der höhere Zweck ist die Entfaltung der poetischen Stimmungsreize des Helldunkels. Von seinen Holzschnitten konnte man sagen, daß sie den Glanz des hellen Freilichts in ihrem silberschillernden Schein und hellen Stimmungston reflektieren. Hier aber hat er das Helldunkel entdeckt und sucht er Figur wie Raum in ein reiches Spiel weicher, überleitender Töne des Halbdunkels einzubetten. Für die Entwicklung des Malerischen und den Sieg der bildmäßigen Gestaltung bedeuten diese drei Stücke sicher mehr als alles, was Dürer in der Malerei geleistet hat, dank des gewaltigen Einflusses, den diese Blätter auf die niederländische Malerei gehabt haben.

Dürer ist mit den drei Meisterstichen der Entdecker und Begründer der Stimmungsmalerei geworden. Weniger ist dies vom ersten Stück zu sagen, wo das Pferd auf eine von Leonardo übernommene frühere Studie zu-

Digitized by Google

rückgeht. Bedeutsam ist hier die reiche Abstufung der Töne in die Tiefe hinein. Nicht mehr wie etwa auf früheren Stücken (die beiden Pferde von 1505, oder Adam und Eva) ist der dunkle Grund nur als Kontrastfolie zu den kräftig im Licht modellierten Formen gedacht, sondern erfaßt ist vielmehr das Gemeinsame des Tones, das Figur wie Hintergrund, Form wie Raum zu einem malerischen Wesen zusammenschließt. Das ist malerische Weise, die nicht das Einzelobjekt heraushebt, sondern alle umfassenden Lichter und Schatten in einer Raumeinheit gestalten will. Wenn er auf der Melancholie (Abb. 150) eine tiefsinnige, brütend dasitzende, allegorische Figur gibt, so weiß er diese Schwermut auch im poetischen Wesen des „Bildes" — denn das ist wirklich ein Gemälde — zu versinnlichen. Flackernde Lichter glühen auf den krausen Falten der Kleider, dann taucht alles langsam, mählich in wundervollem Reichtum der Strichlagen in das Dämmerlicht der Raumtiefe unter. Bald auf dem Zirkel, der Wage oder dem eigenartigen Kristall, bald auch in der Ferne, in Sonne und Regenbogen flammt das Licht auf. Die Nuancierungen der Töne sind von ihm nie wieder vollkommener und reichhaltiger gegeben; das Stück ist das erste malerische Stimmungsbild, wo wirklich Geist und Seele wunderbar einheitlich auf einen Ton gestimmt sind. Solches konnte nur der nachdenkliche, idealen Zielen, fernen Schönheiten nachstrebende deutsche Meister schaffen.

Hat der Künstler hier die Dämmerstimmung im Freien am Abend, wenn das Gewitter vorüberzog und der Sonne letzter Glanz aufleuchtet, gegeben, so bringt sein Hieronymus in der Zelle (Abb. 151) das erste Stimmungsinterieur von einer Intimität und Reinheit des Gemütes, wie sie fast nie wieder übertroffen wurden. Das ist der malerische Genius Dürers, der sich hier offenbart und den Formalisten Dürer unendlich überragt. Es bedarf keiner Worte, die Poesie dieses Innenraumes, in dem Löwe und Hund friedlich zusammen mit Kissen, Totenschädel und dem lesenden Heiligen zu einem genrehaften Ensemble vereint sind, herauszuheben. Der Lichtfleck am Boden, das Schillern des Lichtes an Wand, Tisch und Decke, an der hängenden Kürbisflasche, das Spielen des Lichtes hinein in das dämmerige Helldunkel des Inneren, das freundlich aufgelichtet wird, das will der Künstler malen, nicht Form oder Linie, plastischen Gegenstand oder starke Silhouette. Das ist, nochmals sei es gesagt, der große Maler Dürer. Es ist interessant, daß es das kleine weiße Blatt in leichtem Hochformat war, in dem die Malerei zum ersten Male ihre Aufgabe der malerischen Belebung der Fläche, d. h. die Entwicklung einer bildmäßigen Gestaltung erfaßt hat. Dürers graphische Arbeiten wurden in alle Welt getragen; er selbst hat auf seinen Reisen dafür gesorgt, daß sie in den Niederlanden weite Verbreitung fanden. Weiterhin aber ist es auch wichtig, daß das Einzelblätter, nicht in Bücher oder Mappen eingeheftete Illustrationen waren. Sie wurden an

Digitized by Google

die Wand gehängt und haben so weiter über Jahrhunderte hinaus gewirkt. Die Motive des Stimmungsinterieurs und der Stimmungslandschaft wurden im 17. Jahrhundert von den Holländern ganz im Geiste Dürers wieder aufgenommen, aber nicht nur das Motiv und dessen malerische Verarbeitung, sondern selbst das Format ist dasselbe geblieben.

Für das Landschaftsidyll hat Dürer einige Jahre später in seinem hl. Antonius von 1519 (Abb. 152) und dem malerischen Blick auf die in zartester Abstimmung getönte Aussicht der Burg von Nürnberg ein schönes Beispiel gebracht. Der lesende Heilige im Vordergrund ist hier fast schon Nebensache geworden, zum mindesten möchte ich hier das Umgekehrte als auf den Hauptstücken annehmen, daß eben das Figürliche, d. h. das intime Lesen im Buch Symbol für die Landschaftstimmung sein soll, nicht mehr wie auf der Melancholie die Landschaftstimmung Versinnlichung der Geistesverfassung, in der sich die Figur befindet. Ich kann nicht umhin, die Bedeutung dieses kleinen Blattes für die Entwicklung der Stimmungslandschaft der Holländer sehr hoch einzuschätzen. Die Burg am Wasser kehrt als Motiv auf Bildern der van Goyen und Sal. Ruisdael immer wieder und dazu ist es wie auch auf diesen Bildern das Breitformat, das sich hier übrigens zum ersten Mal findet. Eine Reihe Madonnen, zweimal Christophorus, Apostel und anderes wären noch zu nennen. So hat Dürers Kupferstichstil und sein malerisches Gestalten in Schwarzweißtechnik in dieser Epoche seinen Höhepunkt erreicht. Der Meister erhebt sich zum großen Gestalter und Entdecker im Reich des Malerischen, dann wenn er aus eigenen, seherischen Erfahrungen schöpft und still für sich, in seinem Gehäuse die Stimmungen seiner Seele zum Bild werden läßt.

Technisch hochinteressante Stücke sind einige Eisenätzungen Christus am Ölberg (1515), das Schweißtuch, die Entführung (1515), der Verzweifelnde und die große Kanone (1518). (Abb. 153). Fast bildet er hier den Holzschnittstil mit der großen Flächenberechnung weiter, kommt freilich auf dem letzten Stück zu einem äußerst zarten, landschaftlichen Fernblick. Das ist die erste Landschaft, die den Mittelgrund und die behagliche Ausweitung über Hecken und Wiesen hinweg in die Tiefe bringt. Das ist gewiß manchem Meister der Flachlandschaft Anregung gewesen. Es ist derselbe Dürer, der schon in der Apokalypse malerische Fernblicke, die er auf seiner Wanderung gesammelt hatte, gegeben hat.

Auch das, was der Künstler noch in dieser Zeit geschaffen hat, ist von Bedeutung. In einigen Kopfstudien in Florenz, Uffizien, vorzüglich aber in dem trefflichen Porträt seines alten Lehrers Michael Wolgemut von 1516 in München, noch mehr in dem prächtigen Halbfigurenporträt Kaiser Maximilians I. in Wien von 1519 (Abb. 139) offenbart er sich als großer Formgestalter. Diese von wuchtigem Faltenwurf und breitem Pelzkragen umfaßte

Digitized by Google

Büste, der fest gezeichnete Kopf, in großer Linie und cinquecentistischer Fülle vor dem glatten Grund stehend, zeigt, daß der Meister die große Form zu sehen gelernt hatte. Nur das Kardinalsporträt Raffaels in Madrid scheint ihm an Größe der Auffassung und Formgebung gleichwertig. Der Kopf eines Greises im Louvre zeigt die wohlgeformte Festigkeit eines Kopfes mehr von vorn. Eine einzige, große, malerische Leistung ist für diese Zeit zu buchen; es ist die Münchener Lukrezia (Abb. 169), deren erster Entwurf freilich zehn Jahre zurückliegt; das gilt aber nur von dem Akt und seiner Formbildung, die noch italienischen Einfluß verrät. Fortgeschritten aber ist die Licht- und Helldunkelbehandlung der Interieurs; das weiche Einbetten der Figur in eine tonabgestimmte Innenbeleuchtung, wobei das Wort Helldunkel bei der kühlen und bleichen Färbung des Lichtes nicht ganz dem Begriff vom Helldunkel, wie wir ihn aus Rembrandts warmem, braunem Unterton gewonnen haben, entspricht. Die Lukrezia ist vom malerischen Standpunkte das beste Bild von Dürers Hand. Im übrigen wurde der Künstler damals durch wenig fruchtbare Aufträge des Kaisers, die Gnadenpforte, den Triumphzug u. a. sehr behindert. Er kam auch im Holzschnitt nur wenig zu freier Entfaltung.

Wir kommen nun zum späten Dürer. Es zeugt gewiß nicht für den hohen Geist niederländischer Kunst der Zeit, daß dieser hochstrebende Meister nur geringe Anregungen von dort empfangen hat. Sicher ist er der gebende Teil gewesen und seine Holzschnitte wie Kupferstiche, die er dort verkauft hat, wurden von unermeßlicher Bedeutung für die Entwicklung der großen, niederländischen Malerei, die sich gewiß dank Dürers Vorbild erst auf die gemütlichen Stimmungsmomente im Helldunkel und Freilicht besonnen hat. Aber die eigene Kunst hatte, scheints, einen Grad der Nüchternheit erreicht, der nicht dazu angetan war, große Geister anzufachen. Nur im Porträt und in der glatten akademischen Malweise und kleinlichen Sorgfalt der Durchbildung spüren wir den Einfluß der Reise. Es ist eine Reihe von Porträts, das des Barent von Orley in Dresden, zwei Männerporträts mit großem Hut in Boston, Gardner Museum und Madrid von 1521. Joh. Kleeberger in Wien, Jacob Muffel und Hieronymus Holzschuher von 1526 in Berlin, dazu ein Hieronymus in der Art des Massys in Lissabon. Charakteristisch ist, daß die große Linie, breite Fassung und die monumentale Formgebung des Maximiliansporträts vollkommen schwinden. Er gibt fast nur den Kopf in harter Glätte des Farbenauftrages, sorgsamer Verschmelzung und Politur der Oberfläche. Die Bilder erscheinen allzu sehr Malexperimente, es fehlt jede Lebendigkeit oder Frische. Die einzelnen Härchen im Pelz sind wichtiger als große Linie, Formengröße oder Charakteristik. In einigen hervorragenden Porträtstichen spiegelt der gleiche Geist.

Gewiß haben wir den vollständigen Abfall in Dürers Kunst besonders

Digitized by Google

den Bedrängnissen, die Reformation und Bauernkrieg in das deutsche Land brachten, zuzuschreiben. Auch Dürer wurde vom Glaubenseifer und Wahrhaftigkeitsfanatismus der Reformation gepackt und hat seine künstlerische Tätigkeit vernachlässigt. Hinzu kam, daß ihn sein akademisches Verlangen die Gesetze der Schönheit zu finden, weiter verfolgte. Er verschwendete seine Kraft in theoretischen Schriften: seine Proportionslehre, sein angefangenes Werk über die Malerei, die Unterweisung in der Messung, die Befestigungslehre seien hier nur genannt.

Dann aber hat zum Schluß A. Dürer sein künstlerisches und zugleich religiöses Glaubensbekenntnis in den zwei Tafeln der Münchener Pinakothek (Abb. 142) von 1526, im Bilde festgelegt. Es sind gewiß die berühmtesten Stücke seiner Hand, wenn nicht der deutschen Kunst überhaupt, die vier Apostel Johannes und Petrus links, Paulus und Markus rechts. Ob ein Mittelstück zu diesen beiden flügelartigen Bildern geplant war, bleibt unklar. Schon die Wahl der Gestalten, des Johannes und Paulus als Glaubensapostel — Petrus und Markus erscheinen mehr nebenbei —, noch mehr jedoch die von ihm selbst gegebene Unterschrift für die der Stadt Nürnberg geschenkten Bilder beweisen sein ganz im Geiste der Reformation bewegtes Seelenleben. Die künstlerische Leistung ist vom Standpunkte der schöpferischen Gestaltungsenergie von einzigartiger Größe. Hier hat der Meister die Summe von dem, was ihm italienische und niederländische Renaissance gelehrt haben, gegeben. Denn auch von den Niederländern lernt er doch nur das, was diese an objektivistischer Formbildung geleistet haben. Es dünkt uns, als ob der Deutsche aus seiner verträumten Heimat, aus seinem von gotischer Romantik verschleierten Deutschland in zwei Reiche der Wirklichkeit gewandert sei, dort erdenfeste Erscheinung und klare Gestaltung des Sichtbaren zu erlernen. Wir wissen nicht, ob es das Triptychon Giov. Bellinis in den Frari und dessen zwei Flügel mit Heiligenpaaren oder ob es die Gestalten des Genter Altars waren, die hier ihren Reflex finden. Was entstand, sind Gestalten von wundervoller Größe der sinnlich-plastischen Erscheinung sowohl wie von überzeugender Intensität der Charakteristik. Sie gleichen darin eher den herben, hartgeschnitzten Figuren Jan van Eycks als den venezianischen. Aber es ist der konzentrisch starke Geist der Hochrenaissance tätig und läßt Figuren von ungeheurer Wucht erstehen. Rechts Paulus in breitgeworfenem, großgeformtem, weißem Mantel und einem herrlichen, herben, bärtigen Männerkopf; links ihm gegenüber der jugendliche Johannes, von warmglühendem, rotem Mantel umwallt. Die Gestalten heben sich mächtig von dunklem Grund ab, unübertroffen in der klaren Körperlichkeit ihrer Erscheinung. Die beiden anderen Gestalten möchte man am liebsten missen; sie erscheinen mehr wie Füllfiguren.

Wir verlassen den großen deutschen Meister, der uns den Typus des

Digitized by Google

idealistisch hochstehenden Deutschen in solcher Größe — groß in den Vorzügen wie Schwächen — vorgeführt hat, nachdem er wenigstens zum Schluß noch einmal im Bild ganz große Form für sein edles Geistesstreben gefunden hat. Er stellt sich noch einmal als der große Formalist vor uns. Es ist der ausgereifte, aber auch ausgetobte Geist. Wir werden aber den Stürmer und Dränger, den Dürer, welcher in Holzschnitt und Kupferstich die lebendige Aussprache seiner reich gestaltenden Phantasie gefunden hat, noch mehr bewundern. Wir werden auch vorzüglich den Maler Dürer, als welcher er uns aber nicht im Bild, sondern im Holzschnitt, Kupferstich und Handzeichnung so Vollkommenes und für die ganze Welt Vorbildliches geleistet hat, verehren. Denn da steht er in der Geschichte trotz aller doktrinären Bewunderung seines gesuchten Formalismus allein als einer der größten Neuschöpfer und Begründer auf dem Gebiete der Malerei, die ohne seine Meisterholzschnitte und Meisterstiche nicht nur in diesen Techniken, sondern auch im Bilde nie die weiteren Gipfel erklommen hätte.

---

## 16. Leidenschaftliche Spätgotik und gesetzte Hochrenaissance in Matthias Grünewald.

Künstlerschicksale! Wo denn mehr als in der Anerkennung, die ein Künstler im Leben findet, oder im Ruhm, der seinen Namen über das Grab hinaus verklärt, spielt das Schicksal eine grausigere Rolle? Heute ist der Name des Matthias Grünewald (ca. 1475—1530) in aller Munde und jeder fast fühlt sich gemüßigt, über ihn zu schreiben. Die künstlerische Verwelschung kam über Germanien, dem in religiösem und politischem Zwiespalt die Widerstandskraft gegen fremde Einflüsse genommen wurde. Weil er seine eigenen Wege ging und nicht den Sirenenlockungen der italienischen Renaissance erlag, weil in ihm das eigene, deutsche Wesen sieghaft blieb über fremdländischen Formalismus, übertönte der Name Albrecht Dürers, des Meisters, der dieser Zeitforderung nach Aneignung italienischer Formsprache genügte, bald seinen Namen. Er ist bald nach seinem Tode versunken und vergessen gewesen. Zuerst nennt Sandrart 1675 „Matthias Grünewald von Aschaffenburg" und in der deutschen Akademie von Philipp Uffenbach wird er 1677 angeführt. Schon 1573 spricht Bernhard Robin in seiner Schrift „Über deutsche Kunst" von Mathis von Oschnaburg, dessen „köstlich gemal zu Issna (Isenheim) zu sehen." Weiterhin hat eine Erlanger Zeichnung die Bezeichnung „Matthes von Aschaffenburg", ferner steht auf einer Oxforder Zeichnung: „dieses hett Marthis von Ossenborg des Churfürsten von Mentz

Digitized by Google

Moler gemacht und wo du Matthis geschrieben findest, hat er es mit eigner Hand gemacht." Zuerst 1486 wird im Inventar des Basilius Amorbach „Mattis von Aschanburg" und 1628 „Matthes Grün von Aschaffenburg" genannt. Dann schreibt Steinmayer in der Schrift über deutsche Kunst 1620 „der wunderbare Künstler und Maler Matthes von Aschaffenburg, dessen künstlich gemohl man jetziger Zeit noch zu Jeßheim (Isenheim) bei Kolmar wie denn auch zu Mainz im Tumb zu Aschaffenburg u. a. Orten findet."

Auch die alten Urkunden berichten von ihm. 1489 wird einem Meister Matthis in Aschaffenburg der Anstrich eines Kruzifixes übertragen. Ob der Bildschnitzer Grün in Frankfurt mit ihm identisch ist, scheint fraglich. 1514 wird er „Mathes in selgenstadt" im Testament Reihmann genannt, der ihm auch weiterhin Aufträge gab, so 1514 eine Krönung Mariä und 1517, „damit man daraus den Meister Mattheus das Fest der Maria-Schnee malen lasse." 1524 wird der Meister Mathes, Maler zu Mainz genannt. M. G. N. ist seine Signatur auf dem heiligen Laurentius in Frankfurt, auf einer Berliner Zeichnung wie auf seinem sog. Selbstbildnis (?) in Erlangen. Mathias Gothart alias Neithart, ein Künstler, der 1527 von Magdeburg nach Halle kam und dort 1529 als verstorben gemeldet ist, nebenbei gesagt aus Würzburg stammend, ist mit ihm nicht mit Recht identifiziert worden.

Wir sehen ein Lebensbild vom Spinngewebe der Zeit umsponnen. Sein Leben ist unklar wie das eines Künstlers je war; mysteriöse Verschleierung hüllt sich um dasselbe, wie auch seine Werke uns ein Mysterium sind, in dessen komplizierte Gedankengänge erst neuerdings Licht gefallen ist. Gerade bei Grünewald wird uns ähnlich wie bei dem frühen Dürer oder Botticelli und Filippino, d.h. den Florentiner Expressionisten offenbar, wie stark die damalige Zeit von Gemütsbewegungen hin- und hergeschleudert wurde. Gewiß begreifen wir die Renaissance nur halb, wenn wir allein in der gewaltigen Spannung des Geistes, in den Verstandesenergien, d. h. in der Erweiterung wissenschaftlich-technischer Erkenntnisse und im Formalismus ihre Bedeutung sehen. Das mag im großen und ganzen in Italien der Fall gewesen sein. Aber wie jede Spannung auch einen Konflikt in sich birgt und jede geistige Erregung nie nur einseitig sein kann, so stand der außerordentlichen Dehnung der Verstandesbetätigung in jenem gewaltigen Anschwellen des Ichbewußtseins auch eine ebenso ungeheure Steigerung der Gemütsempfindung gegenüber. Dem Wesen der Völker entsprechend waren es vorzüglich die Germanen, bei denen dieser psychische Subjektivismus seine Entfaltung fand. Schon bei Hugo van der Goes sprach ich von jener seelischen Hochspannung, seinem subjektivistischen Naturalismus und davon, daß der Funke von ihm nach Florenz auf Botticelli und Filippino sprang. Auch bei dem jungen Dürer, dem Meister der Apokalypse mußten

Digitized by Google

wir von der außerordentlichen Steigerung der Sentimente reden. Dann aber hat Matthias Grünewald diesem Gemütssubjektivismus hinreißende Ausdruckskraft und künstlerische Sprache verliehen. Auch bei ihm wilde Mischung von Naturalismus und mysteriöser Verzückung! Nicht die schlicht, klar denkenden Niederländer, nicht die rationalistischen Italiener wollten damals noch etwas vom mittelalterlichen Mysterium wissen. Bei Goes war eine starke Innerlichkeit zu subjektivem Naturalismus ohne mysteriöse Verschleierung geworden, von den Italienern werden Botticelli und Filippino unter nordischem Einfluß vielleicht mysteriös und all' das, was Raffael oder Michelangelo in ihren höchsten Schöpfungen, etwa der Transfiguration an Mystik bringen, verdanken sie gewiß zum Teil nordischem Geiste.

Was sind nun aber die Ausdrucksmittel innerer, mysteriöser Verhülltheit und psychischer Hochspannung? Es ist immer ein doppeltes gewesen, die eigentümliche Verbindung, das scharfe Nebeneinander von krasser Naturwahrheit, also der Wahrheit des äußeren Scheines und der absoluten Wahrhaftigkeit innerlicher, beinahe fanatischer Sentimentalität, beide geeint in einer fabelhaft sprechenden Kraft sinnlicher Ausdrucksmittel. Das frühe Mittelalter hatte in der Energie der Linie und der expressionistischen Zeichnung der Miniaturen dieses Ausdrucksmittel gefunden. Der Begriff des Symbolischen, wie es im christlichen Dogmatismus begründet ist, war hinzugekommen und hatte sich mit dem kalligraphischen Gefühl primitiver Völker zu ornamentaler Stilisierung verbunden. Aber auch die Farbe hatte auf Grund mysteriös-symbolischer Deutung steigende Bedeutung gewonnen, nur hat man in die einzelnen Gedankengänge im komplizierten Gehirn des mittelalterlichen Menschen noch wenig Einblick gewonnen.

Dürers Ausdrucksmittel im Mysterium der Apokalypse liegen in der Linie; Matthias Grünewald aber hat die Farbe dazu auserwählt, dem tiefreligiösen Wesen seines Ich und auch seiner Zeit flammenden Ausdruck zu geben. Aber Fabelhaft und von echt gotischer Weise ist bei ihm das scheinbar direkte Überfließen der Gefühle in die Ausdrucksformen, in die Farbe. Wir greifen gleich auf das berühmteste Werk des Meisters, das zugleich am meisten mysteriöse Verhüllung zeigt, auf den Isenheimer Altar, das deutscheste aller Kunstwerke, das auf urdeutschem Boden stehend uns leider dank politischer Vergewaltigung für lange verschlossen sein wird. Noch konnten wir das Wunderwerk in München bewundern und uns über die leidenschaftliche Phantastik, die in ihm lebt, erstaunen. Das religiöse Mysterium betreffend entwickelt sich dasselbe besonders auf dem großen Mittelbild mit der anbetenden Maria, das uns in ganz mysteriöser Phantastik die „Menschwerdung" vorführt. Gewiß hat hier einer der gelehrten Mönche das Programm aufgesetzt, so sehr steckt es voll von scholastischer Mönchsweisheit. Man hat auch auf Heinrich Seuse (Suso), den mysteriösen

Digitized by Google

Minnesänger († 1366) und sein orologium sapientiae aeternae hingewiesen. Es genügen zur Deutung aber auch Hinweise auf das Brevier, Predigten des hl. Bernhard u. a. Auf die mysteriöse Symbolik des Inhaltes kann ich hier nicht eingehen. Mir kann es nur daran liegen, die künstlerische Gestaltungskraft des Meisters herauszuheben.

Der Altar wurde seit 1509 für die Kirche der Antoniterpräceptorei zu Isenheim bei Kolmar gemalt und befindet sich heute — hoffentlich — im Kolmarer Museum Unterlinden. Treten wir an den Altar bei geschlossenen Außenflügeln heran, so leuchtet uns die herbzerrissene Kreuzigung (Abb. 154) entgegen. Schon der erste Anblick zeigt uns ein doppeltes: einerseits ist es statuarischer Geist, so daß wir gemalte Schreinplastik vor uns zu haben glauben, andererseits wird offenbar, daß der Meister von der Glasmalerei den Sinn für blendende, durchsichtige Farbenpracht übernommen hat. Gewiß kommt daher der Glanz und die strahlende Schönheit der von innen heraus leuchtenden Farben, die den knorrigen, doch in dem scharfen Schnitt der Formen wie aus Holz geschnitzten Gestalten ihre durchsichtige Farbigkeit verleihen. Nirgends etwas vom schweren Lokalton der Niederländer und der Schule Eycks. Es ist bodenständige, deutsche Kunst. Dabei überraschen die Farben in der Fülle warmer Töne, in der sinnlichen Stofflichkeit der Wirkung, so etwa der weiß, leicht-violettlich schillernde Wollmantel der Maria neben dem rot leuchtenden Wollmantel des Johannes und dessen strohgelbem Haar, dazu das orange-rötlich-violett schillernde Gewand der Magdalena. Zu diesem stofflichen Realismus kommt der grausige Naturalismus in der Erfassung des Momentes in dem grünlich fahl schimmernden, schon in Verwesung übergehenden Leichnam am Kreuze, und in der Ausdruckskraft der Köpfe, der exaltierten Gesten, besonders der ringenden Hände bei den Frauen. Es ist eine eigentümlich faszinierende Gewalt, es ist das künstlerische Mysterium: grausige Wirklichkeit, schaurige Wucht des tragischen Momentes, zum äußersten verzerrte Form, furchtbarste Stimmung des Zeitlichen, der im fahlen Licht flimmernden Landschaft, wo ein eigentümliches Hinüberschwingen der matten Lichter vom Grün ins Blau statthat. Diese sinnliche Realität genügt aber nicht zur sprechenden Gewalt. Diesen Schaurigkeiten in der Tragik des Momentes, dem verzerrten Ausdruck, dem wilden Naturalismus steht eine wundervoll reiche und in sich harmonisch gestimmte Farbgebung gegenüber, die zu einem überraschenden Strahlen von magischer Kraft und Herrlichkeit wird, so daß in dieser Schönheit der Farbe die künstlerische Harmonie gewonnen ist. Während im Hintergrund die kühlen Farbtöne, grau, violettlich, blau, blauschimmerndes Grün gehäuft sind, stehen vor diesem düsteren Grund, unverbunden und wie in statuarischer Isoliertheit gleich bemalten Holzfiguren im Schnitzaltar die Figuren der Kreuzigung, hart umrissen und durch den intensiven Farb-

Digitized by Google

kontrast noch besonders herausgehoben. Rechnet man noch das reiche Rankenwerk des gotischen Rahmens hinzu, so wird uns klar, daß gewiß die Grundlage zu diesem eigentümlichen Aufbau in der Grundform des Schnitzaltars gegeben war. Der düstere Grund erscheint wie der Helldunkelton des Holzkastens, während die Gestalten selbst hell beleuchtet am vorderen Bildrand stehen. Von einer sinnlichen Entfaltung landschaftlicher Ferne oder malerischen Raumgefühles muß man sich hüten zu reden.

Überraschend aber ist die hellleuchtende, innerliche Glut der Farben. So blendend die Pracht der farbigen Erscheinung solcher holzgeschnitzten, mit glänzenden Farben bemalten Figuren gewesen sein mag, wenn sie hellbeleuchtet vor dunklem Grund steht — denken wir an van Eycks Genter Altar, der doch das gleiche Problem behandelte, und die kraftvoll-satte Schwere seiner dicken Lokalfarben, — so müssen wir bei Grünewald unbedingt den Einfluß der Glasmalerei und deren leuchtender Durchsichtigkeit annehmen. Es ist sogar bei dem nächsten großen Bild der „Menschwerdung" mit der Madonna und dem Engelkonzert nicht unwahrscheinlich, daß dem Meister die Idee vorschwebte, solch ein Glasgemälde im Bild zu imitieren und diese mysteriöse Darstellung zu einer Art Fata morgana, zu einer der Glasmalerei verwandten Durchsichtigkeit und Verklärtheit im Lichte zu erheben. Jedenfalls aber spielen beide künstlerische Absichten lebhaft ineinander und vielleicht liegt ein gut Teil mystischer Wirkung in diesem Doppelspiel, das uns eben einerseits die sinnliche Realität in voller, plastischen Greifbarkeit vorführt, andererseits aber die Reize des im Lichte Aufgelöstseins hellstrahlender Farben zu einer Art Farbenphänomen im Lichte erhebt. Gewiß macht dies zwiefache Doppelspiel von äußerem Naturalismus und innerer Wahrhaftigkeit, von Realität im plastischen Sinne und beinahe übersinnlicher Farbenschönheit, die besonders in dem vielfältigen Schillern des Rot in den Gewändern der Figuren zutage tritt, die fesselnde Kraft der Wirkung aus.

Auf Dürers Mysterium der Linie, wie es die Apokalypse gebracht, möchte ich weiterhin hinweisen, das ebenso stark ist wie das Mysterium der Farbe bei Grünewald. Wir erkennen hier, wie die Ausdrucksmittel allein schon sprechende Gewalt gewinnen, wie sich die innerliche Gefühlsintensität in dem Naturalistisch-Gewaltsamen der Darstellungsdramatik einerseits, und in der aufwühlend starken Kraft der stilisierenden Linie oder der Farbenharmonien zu sprechender Kraft durchringt, wie sie, man möchte sagen beinahe unvermittelt, in den Linienrhythmus oder die Farbenharmonie hinüberfließt, die Erscheinung beseelt und das Reale zu irrealisieren und zu verklären vermag. Aber das, was bei Dürer sich auf dem kleinen Papier und in zierlicher Linienverknitterung vollzog, wird hier auf dem überlebensgroßen Bild und in der magischen Gewalt sinnlich aufstrahlender Farben zu

Digitized by Google

Abb. 130. B. H. Backoffen, Kreuzigung (1519).
S. Ignaz, Mainz.

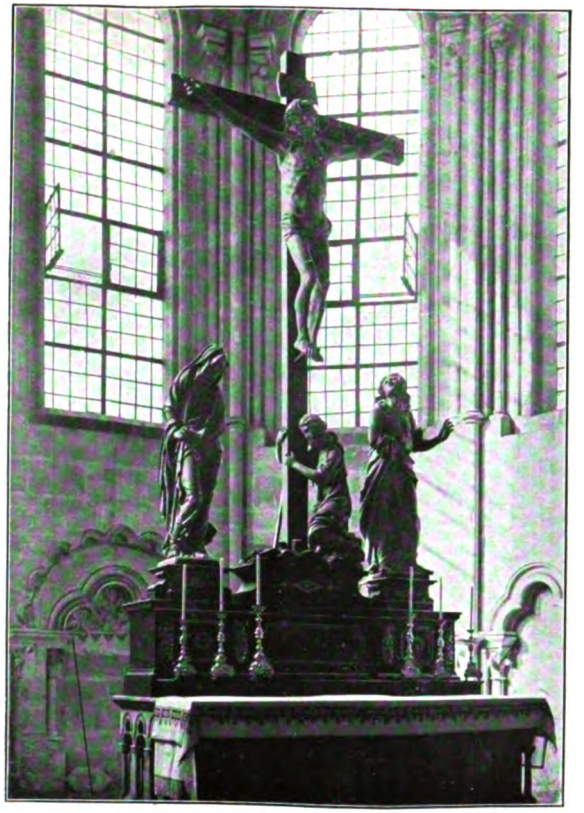


Abb. 131. Justus Glescker, Kreuzigung (1648—53).
Dom, Bamberg.

Digitized by Google

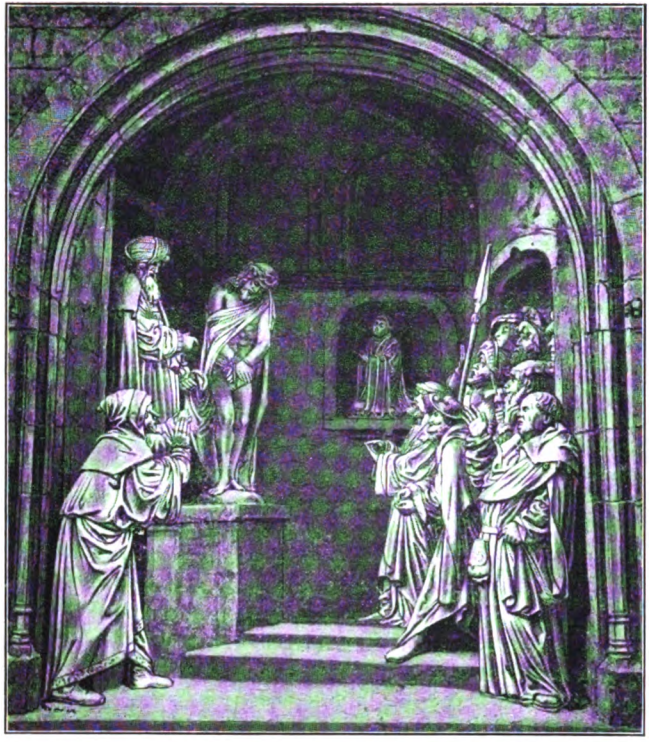


Abb. 132. H. Douwerman, Verspottung (um 1520). Dom, Xanten.

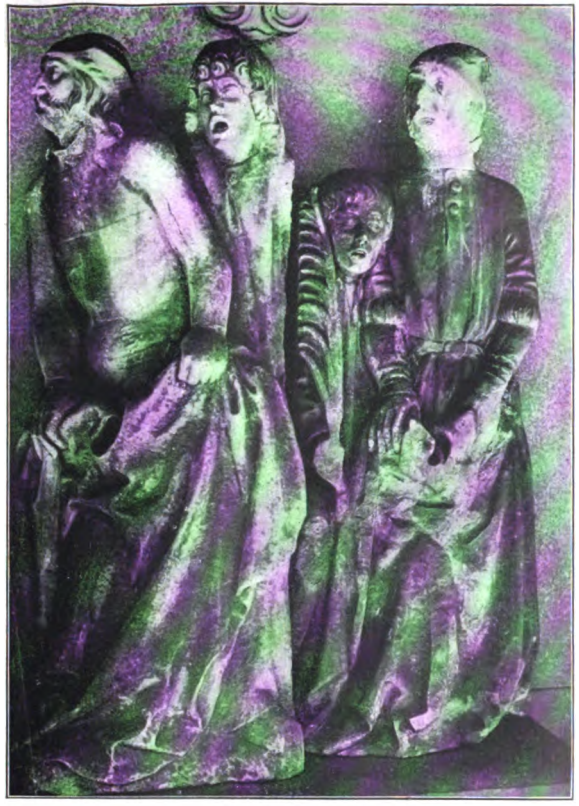


Abb. 133. Joh. Beldensnyder, Einzug in Jerusalem. Teile vom Domlettner (1540). Mus. Münster.

Digitized by Google

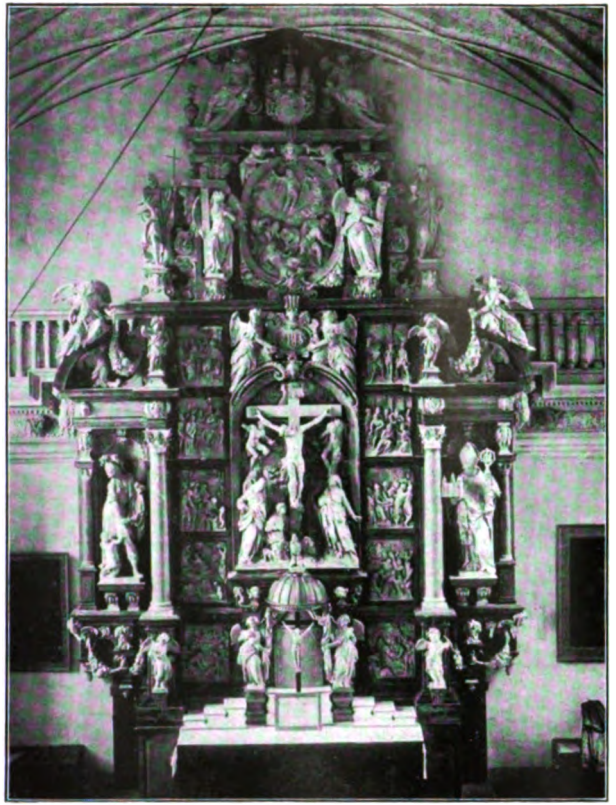


Abb. 134. Hans Junker. Hochaltar (um 1615). Schloßkap. Aschaffenburg.

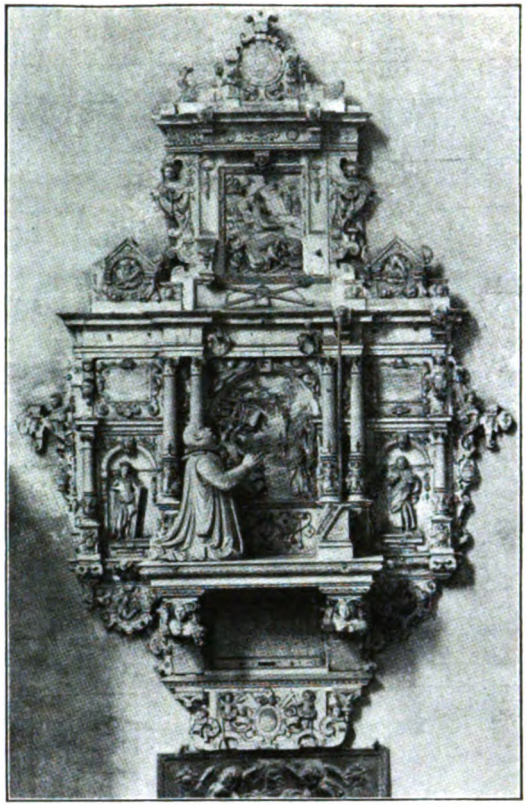


Abb. 135. Seb. Ertle, Wich. v. Bredow (1601). Dom, Magdeburg.

Digitized by Google

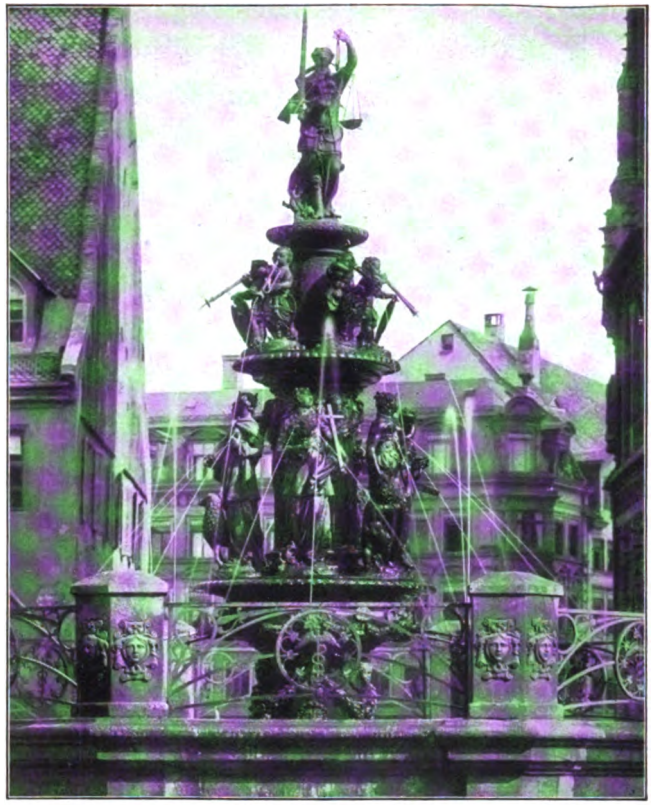


Abb. 136. Ben. Wurzelbauer, Tugendbrunnen (1589). Nürnberg.

Abb. 137. Hub. Gerhard, Augustusbrunnen (1594). Augsburg.

Digitized by Google

Abb. 138. A. Dürer, Friedrich d. Weise (um 1497).
K. Friedrich-Mus. Berlin.

Abb. 139. A. Dürer, Kaiser Maximilian (1519).
Hofmuseum, Wien.

Digitized by Google

Abb. 140. A. Dürer, Baumgartnerscher Altar. (1503.)
A. Pinakothek, München.

Abb. 141. A. Dürer, Maria mit Meerkatze
(um 1506). Kupferstich. B. 42.

Digitized by Google

Abb. 142. A. Dürer, Die vier Apostel (1526). A. Pinakothek, München.

Digitized by Google

Abb. 143. A. Dürer, Die apokalyptischen Reiter (1498). Holzschnitt. B. 64.

Digitized by Google

ganz anders überzeugender Kraft und ganz anders sprechender Lebendigkeit. Man soll aber nicht zu viel über die mystische Urgewalt u. a. philosophieren. Was schließlich wirkt, ist nicht der komplizierte, religiöse Gedankengang, sondern die Kraft der Unmittelbarkeit, die eben in mittelalterlicher Kunst so lebendig aus der Stärke der Überzeugung herauswächst und die hier in überwältigender Größe zutage tritt, indem sie sich mit der mächtig bewußten Renaissancerealität verbindet. Das sind unbewußt tätige Kräfte, die auch in Veit Stoß und Riemenschneider wirkten; darum ist es nicht notwendig, einen Philosophen oder Weltschmerzler aus dem Meister zu machen. Es war die Zeit der Apokalypse, sie war im Norden wie im Süden von höchstem, religiösen Pathos erfüllt. Man vergleiche mit dieser Innerlichkeit Grecos manieristischen Expressionismus (Abb. 159).

Noch einiges zur künstlerischen Gestaltung der Kreuzigung zuzufügen sei auf die Einigkeit des Lichteinfalles hingewiesen, die wiederum die Idee vom gemalten Schnitzaltar bezeugt. Von rechts her streift das Licht in seinem fahlen Glanz über die in das farbige Dunkel der kahlen Nachtlandschaft aufragende Gruppe und holt aus dem Dämmerschatten der blauen Nacht glühende Farbtöne im verschiedenfachsten Rot, Gelb, Grün und Weißviolett heraus. Das Bild zeigt übrigens Sentimente, vielleicht, daß die Gestalt der Magdalena erst nachträglich zugefügt wurde; sie fällt gegenüber der Pracht geschlossener, kraftvoller Farbmassen durch die schillernden Zwischentöne auf. Auch läßt sie das, was jenen anderen Figuren formale Größe verleiht, die große Silhouette, vermissen. Man möchte sie am liebsten wegwischen. Kompositionell geistvoll zusammengearbeitet ist die Grablegung an der Predella, die in der Verteilung der Farben und Lichter wie ein diagonales Gegenspiel erscheint. Rechts leuchtet Johannes im roten Mantel und blondem Haar, dazu das weiße Kopftuch der Maria, dahinter dunkler, landschaftlicher Grund, ganz entsprechend der linken Bildhälfte des oberen Bildes; links strahlt der rosa Sarkophag vor hellem Lichtstreif der Landschaft ähnlich wie oben auf der rechten Seite. Nicht dazu komponiert, nur mehr äußerlich angepaßt in einem gegenseitigen Spiel der roten Gewänder sind die beiden stehenden Heiligen Hieronymus und Sebastian, die sicher aus der letzten Zeit seiner Tätigkeit am Altar sind. Sie sind ruhevoller, sinnlicher in der volleren Formbildung, dem weicheren Licht, dem mehr ausgeglichenen zwischen Figur und Raum, wesentlich weicher in dem Faltenfluß, aber sie sind auch viel gleichgültiger und ohne jene tragische Größe, ohne Ausdruckskraft und Leidenschaftlichkeit.

Wenn so die Kreuzigung zusammen mit der Grablegung das bei weitem monumentalste Stück des Altaraufbaues, in der Wucht des Ausdrucks vielleicht das Gewaltigste, was neben Michelangelo in der Zeit geschaffen wurde, ist, so überrascht das Innenbild mit dem mysteriösen Engels-Konzert (Abb. 155)



Digitized by Google

durch eine vielmehr heitere, liebenswürdige Phantastik. Nicht das Tragische jenes welterschütternden Ereignisses hat er zu schildern und so spinnt er seine Phantasie vielmehr ins Idyllisch-lyrische hinüber. Ebenso wie das Plastisch-sinnliche der großen Figuren schwindet, sind auch die großen Kontraste gemieden. Wie schon gesagt, ist hier alles vielmehr im Sinne der Glasgemälde durchsichtig zart und wie von feinem Lichtschleier umspielt. Dafür bereichert er auf dem Mittelbild, wie auf der Verkündigung und der Verklärung Christi das malerische Bild um ein Bedeutendes. Die plastische Realität der Figuren tritt zurück, die malerische Realität dagegen wächst, sowohl in Tiefenentfaltung und Farbenspiel, als auch in Licht- und Schattengebung. Das Vorstellungsvermögen gewinnt bei der Beruhigung der Psyche an malerischer Kraft und Vielfältigkeit. Reizvolleres und Vielfältigeres an buntem, lichtschillerndem Farbenspiel als dieses Engelskonzert unter dem phantastisch gotischen Baldachin ist kaum in der Kunst zu finden. Und wie entzückend ist die Landschaft hinter der in farbiges Gewand gehüllten Maria! Wie überraschend in der Raumgestaltung ist die Verkündigung mit dem vorderen, warm getönten, von rotrippigem Kreuzgewölbe überspannten Raum und dem vielmehr durchsichtigen, von grünrippigem Gewölbe gedeckten zweiten Raum! Dazu die sinnlich rauschende Glut der warmen Töne im Vordergrund an dem roten Vorhang links und dem von rotgelben Faltenfluten überströmten Engel rechts.

Dieser warmen Tonstimmung des Interieurs steht auf der anderen Seite die kühle Farbigkeit der Auferstehung (Abb. 156) entgegen, wo tatsächlich die Auferstehung Christi zu einer Auflösung im magischen Schein, der Erdenleib Christi zum visionären Lichtfluidum in Gott werden will. Atmosphärisches Freilicht strömt uns kühl aus dem Bild entgegen. Eine eigenartig magische, abstrakte Wirkung umfängt uns! Wie gewaltig muß doch die damalige Zeit von religiösem Geiste, vom Gedanken der Verklärung durchbebt, gewesen sein. Fast zu gleicher Zeit schaffen zwei Meister höchster Art, der tief vom Drang zum Licht durchzitterte Germane Grünewald und der von hoheitsvollem Schönheitsgefühl erfüllte Südländer Raffael ein Bild der Verklärung ohne Gleichen. Man wird sich vergebens zu entscheiden erkühnen, welcher der beiden hinreißendere, größere Worte zu uns spricht. Formal abgeklärter, real sinnlicher und zugleich kompositionell ausgeglichener in der schönen Form ist sicher Raffael, der kühler und bewußter im Geiste der klar denkenden Renaissance die Wirkungen verrechnet. Sein Bild (Abb. 4) steht wie ein vollkommenes Meisterwerk vor uns, in sich geschlossen und von hoheitsvoller Abgeklärtheit, wo die Wogen innerer Erregung gedämpft sind und der große Ausgleich, der harmonische Ausklang in der Himmelsszene gefunden wird. Wesentlich zerrissener, von vielmehr innerem Pathos durchzittert ist Grünewalds Werk. Mit magischer Ge-

Digitized by Google

walt will er uns hineinziehen, hineinreißen in das lebensvolle, gewaltige Ereignis. Denn nicht allein, daß er die Szene mit naturalistischer Wahrheit in den Gestalten packt, indem er das Geblendetwerden vor plötzlich erstrahlendem Licht bei den Wächtern so deutlich macht, sondern er meistert uns auch einen lichtdurchfluteten Raum vor, in dessen Dunstkreis er die bleiche von violettlich-rotem Leichentuch umzitterte Gestalt Christi emporschweben läßt. Und das Emporschweben in die himmlischen Sphären zu Gott empor wird nun zu einem fabelhaften Sichauflösen aller Materie im sphärischen Lichtschein. Je höher empor, um so aufgelöster erscheint die Gestalt Christi, dessen Oberkörper, von einer regenbogenfarbig schillernden Glorie umstrahlt, zum durchsichtigen Lichtfluidum wird. So bannt der Künstler das Phänomen in wundervoller Phantastik und gerade der hohe Grad mysteriöser Naturalistik läßt uns die Verzückung und Verklärung um so packender erscheinen. Welch' hohe Durchgeistigung, welche Betätigung des ganzen, inneren Menschen hier lebendig ist, ebenso wie bei all' den geistig vollendeten Schöpfungen der Großmeister der Zeit, bedarf keiner Auseinandersetzung. Beide Werke, die Kreuzigung wie die Auferstehung, jenes den tragischen Konflikt irdischer Weltordnung verkörpernd, dieses die Befreiung und Auflösung in das Himmlische hinein reflektierend, gehören zu den Meisterschöpfungen des schöpferischen Genius in der Malerei überhaupt.

Beinahe mehr wie heiter humoristische Äußerungen leicht überströmender Phantasie haben die Eremitenbilder zu gelten. Besonders reizvoll sind die phantastischen Landschaften, deren urwaldartige Wildnis und Romantik ein interessantes Streiflicht auf die Zeit werfen. Es war ja die Zeit der Indienfahrer, als alle Welt mit regstem Anteil die Entdeckungen neuer Erdteile verfolgte. 1492 wurde Amerika durch Kolumbus entdeckt. 1499 unternahm Amerigo Vespucci neue Fahrten nach dort und 1507 wurden die Entdeckungen in der „Kosmographiae introductio" des Hylacomylus in St. Dié allgemein bekannt gemacht. Vorzüglich die Versuchung des Antonius ist in den Teufelsungeheuern eine Ausgeburt wildester Phantastik; künstlerisch ist es eine in den Farben fein ausgeglichene Komposition, in der der hellblaue Mantel des hingefallenen Antonius, als farbiges Zentrum von wirren Gestalten, Farben, Linien umspielt ist. Von einem freien, landschaftlichen Gestalten oder malerischen Raumbild kann nicht die Rede sein. Dies krause Geäst, die zerbröckelnden Felskulissen in der Ferne sind gewiß aus feinem Stilgefühl, d. h. aus der Absicht heraus, das reiche Geäst des gotischen Holzschnitzwerkes über den plastischen Figuren des Mittelschreines zu ersetzen, so feingliederig geworden. Die plastischen Figuren des Mittelschreines von 1493 werden vermutungsweise dem uns aus Urkunden bekannten Nikolaus von Hagenau gegeben. Der Zusammenhang zwischen Plastik und Malerei im Altarschrein wird offenbar.



Digitized by Google

Wir haben dies gewaltigste Werk des Meisters vorangenommen, um ihn und seine welthistorische Bedeutung ganz aufleuchten zu lassen. Es ist die klassische, phänomenalste Gestaltung des Themas vom malerisch-plastischen Schnitzaltar, das das ganze deutsche 15. Jahrhundert beherrscht. Wir haben noch einiges über Grünewalds Jugend nachzutragen. Zunächst läßt sich nichts Sicheres über die Herkunft des Meisters berichten. Die Kombination des M. G. N. mit dem Würzburger Mattheus Godhard alias Neidhard und daß jene Inschrift „Ossenburg" in Ochsenfurt zu wandeln wäre, muß als zu gesucht verworfen werden. Ein Abgehen vom Mittelrhein als dem Ausgangspunkt seiner Kunst ist unangebracht. Die Verwandtschaft mit dem Meister des Aschaffenburger Altars in München, Pinakothek, und seinem warm glühenden Kolorit, ferner mit dem Hausbuchmeister ist so überzeugend, daß man Schulzusammenhänge annehmen muß. Wie weit auch direkte Beziehungen zu Holbein d. ält. und dessen Frankfurter Altar von 1501 bestanden haben, wird sich kaum feststellen lassen. Zurückweisen muß man aber die Annahme einer frühen Italienreise, die sich auf scheinbar italienische Reminiszenzen in der Verspottung Christi stützt. Dieses Münchener Bild ist aber kein Frühwerk, sondern gehört in die spätere Zeit des Meisters. Dazu hat sich erwiesen, daß die scheinbaren Reminiszenzen der Rückenfigur mit dem Pesello-Cassone in Casa Buonarroti zu Florenz nicht beweiskräftig sind, da sich ähnliche Figuren auf gleichzeitigen Buchsholzschnitten finden und sie auch daher genommen sein könnten. Auch die Verwandtschaft mit Castagnos Kreuzigung ist nicht so groß, daß man einen Einfluß annehmen muß. Wenn ein Künstler ihm verwandt erscheint und ein Werk auf ihn gewirkt haben könnte, so sind es Filippino Lippi und seine Fresken in der Strozzikapelle der Annunziata zu Florenz (Abb. 19), ein Werk, das in seiner wirren Phantastik und wilden Glut der Farben wie kaum ein anderes auf die nordischen Italienfahrer Einfluß gehabt hat.

Das älteste uns erhaltene Werk des Meisters, eine kleine Kreuzigung in Basel, zeigt vielmehr Beziehungen zu dem älteren Holbein und dessen Kaisheimer Passionsaltar von 1503, heute in Augsburg, noch mehr jedoch zu Burgkmairs Basilika in S. Croce aus dem Katharinenkloster in Augsburg von 1504. Man vergleiche den gepanzerten Ritter rechts und die aufgelockerte Malweise des bleichen Fleisches. Vielleicht haben wir für diese Zeit, d. h. 1504, einen Aufenthalt in Augsburg und die Entstehung des Baseler Bildes anzunehmen. Leidenschaftlich fränkisch wirken der Ausdruck und die aufgeregten Gesten, endlich jedoch der schwunghafte Mantel des Johannes, der an Veit Stoß erinnert. 1505 malt er für die Dominikanerkirche in Frankfurt eine Verklärung Christi, die leider verloren gegangen ist. In Dresden sind uns nur zwei Kreidestudien, leidenschaftlich sich auf den Boden werfende Gestalten erhalten. Denn folgen die beiden hl. Cyriakus und Laurentius in

Digitized by Google

Frankfurt, Hist. Museum, Teile des Hellerschen Altars, die nach Eintreffen des Dürerschen Mittelbildes im September 1509 begonnen wurden. Eine hl. Elisabeth und Stephanus sind leider verloren. Mehr denn alles andere, was der Meister schuf, wirken diese beiden, an sich wenig bedeutenden Stücke in schwarzweiß wie Glasgemälde. Besonders der Faltenwurf des M. G. N. signierten Laurentius ist von weicher Fülle in zartem Licht, weit entfernt von dem scharfen Zug der Linien und spitzen Lichter der Baseler Kreuzigung. Als 1511 in H. Reitzmanns Besitz befindlich wird ein Triumph Caesars, ein Motiv, das an Mantegna erinnert, erwähnt. Er ist wie die von demselben 1514 bestellte Krönung Mariae nicht erhalten. Zwischen 1509 und 1514 entstand der Isenheimer Altar. Eine Kreuzigung aus dem Besitz des Herzogs von Bayern steht zwischen der Basler und Isenheimer Kreuzigung.

Der gleiche Aschaffenburger Bürger H. Reitzmann stiftet dann 1517 den Maria Schnee-Altar, der 1519 in der Stiftskirche dort aufgestellt wurde. Nur der Rahmen, M. G. N. signiert, befindet sich noch an alter Stelle. Das Mittelstück wurde 1907 in der Dorfkirche zu Stuppach (Abb. 157) wieder erkannt, wo es seit 1809 als Rubens hing. Gewiß nicht unverdienterweise hat es den Namen des leidenschaftlichsten Koloristen der Barockzeit getragen, denn diese von wundervollem, rotem, pelzgefüttertem Goldbrokatgewande und violett gefüttertem, blauem Mantel umhüllte Madonna mit goldblondem Haar, von zartestem Licht und duftigen Schleiern umflossen, ist auch heute noch trotz des schlechten Zustandes ein koloristisches Prunkstück ersten Ranges. Das geistige Moment tritt hinter der sinnlichen Schönheit und farbigen Pracht, dem wundervollen Glanz des Lichtes über dem Karnat und dem blonden Haar, über den Schleiern und farbigen Gewändern zurück. Die Maltechnik wie die stoffliche Realität hat bedeutend zugenommen. Das Idyllisch-genrehafte, das Stillebenhafte der Auffassung, das eben alles malt um des schillernden, farbigen Scheines willen, kommt nicht nur in der Stoffmalerei des Gewandes, sondern auch an dem wundervollen Blumenstrauß mit Rosen, Lilien u. a. im Topf zum Ausdruck. Die gewaltige Höhe des maltechnischen Könnens wird am besten offenbar, wenn man diesen Blumentopf oder auch das Brokatgewand mit den gleichen Stücken auf Goes Portinarialtar vergleicht. Gegenüber der nüchtern klaren Sachlichkeit des Niederländers will sich die geistvolle Phantastik des deutschen Gotiker-Romantikers machtvoll erheben. Man vergleiche auch die Köpfe und ihre lichtumflossene Gestalt, besonders aber die Hintergründe und den Duft der Ferne bei dem deutschen Meister, um die überragende Gestaltungskraft desselben gegenüber jenem zu erkennen und zu bewundern. Die Kirche im Hintergrund scheint der Chor des Straßburger Münsterbaues. Auch diese Madonna erinnert an Burgkmair und seine Madonna von 1509.

Ein anderes Stück des Altars, der rechte Flügel mit der Grundstein-

Digitized by Google

legung von S. Maria-Maggiore ist in das städtische Museum nach Freiburg i. B. gelangt. Auch er ist, übrigens bei viel besserer Erhaltung ein koloristisches Meisterstück. In wundervoller Vielfältigkeit tönen Rot und Weiß in reichen, schillernden Farbennuancen. Es ist kompositionell mit dem Mittelstück und gewiß auch mit dem verlorenen anderen Flügel, welcher den Traum des Patriziers schilderte, zu einer rauschenden Farbensymphonie zusammengestimmt. Das mehr durchsichtige Rot-Weiß, die zarte Ferne des Grundes auf dem Freiburger Stück, wo übrigens die Gestalten in größter malerischer Freiheit aus der Tiefe hervorströmen, schwillt im Mittelbild zu sinnlicher Überfülle und farbiger Pracht an. Auch der Reichtum der Gestaltungen, die prunkende Stofflichkeit erhebt sich im Mittelstück zu fabelhaftem Reichtum. An Farbenkomposition ist Gleichwertiges in der Zeit nicht geleistet.

Schon das nächste Werk — von einer Kreuzigung der Zeit ist uns in Berlin eine kleine Kopie und ein Stich Sandrarts erhalten — der Kreuzaltar aus Tauberbischofsheim in Karlsruhe, von 1520—1523 bringt eine gewaltige Überraschung. Der Künstler verläßt die Bahn glänzender Maltechnik und prunkhaften Glanzes, das Gefilde gotischer Phantastik, um einer bewußten Erhöhung des geistigen Momentes im Renaissancesinne zuzustreben. Die Kreuztragung (Abb. 158) sowohl wie die Kreuzigung sind darum seine monumentalsten Schöpfungen. Auf ersterer ist die Dramatik des Momentes in dem Kontrast der aufgeregt sich bewegenden, wild zuschlagenden Gestalten und der zusammenbrechenden, schmerzvoll aufblickenden Gestalt Christi zum äußersten gesteigert. Das Kreuz gibt eine quer durchs Bild schneidende Diagonale und muß in seiner Dissonanz zu der gewaltsamen Steigerung des Ausdrucks mitsprechen. Der Künstler weiß vorzüglich die sinnlichen Darstellungsmittel zur Charakteristik des seelischen Momentes heranzuziehen. In der Bewußtheit der Berechnung lebt die Renaissance, die auch die strenge, große Architektur erkennen läßt, deren aufrechte, klare Linien ganz im Gegensatz zu dem gotischen Baldachin des Isenheimer Altars stehen. Diese ruhigen Linien, diese Pilaster und das gerade Gesims geben der Komposition das zeichnerische Gerüst, indem die Rundbogen an den Seiten das mittlere Bildfeld einengend wie Seitenkulissen wirken und das Auge nach der Mitte hinführen, dorthin, wo die Gestalt Christi zusammengestürzt ist. Nicht nur der mittlere Pilaster, vor dem der schmerzhaft aufgerichtete Kopf mit den brechenden Augen steht, sondern auch die drängenden Gestalten und ihre Bewegungslinien führen auf Christus hin. Von links her dringen die Schergen in wütendem Gedränge auf ihn ein; allein die Rückwärtsbewegung des Kopfes Christi, der als einziger in breiter Vorderansicht gegeben ist —, scharf kontrastiert ist das zackige Profil des Knieenden rechts —fängt den Ansturm, der auch den Kreuzesstamm in die schwankende Diagonale bringt, auf. Die Komposition wird mit dieser bewußten Abwägung

Digitized by Google

der Bewegungen und der klaren Verteilung der Massen zu einer Hauptleistung der Hochrenaissance. Aber auch malerisch gewinnt die breit in tonigem Licht gemalte Gruppe, ganz im Geiste des monumentalen Cinquecento durch den großen Kontrast, den sie in der einfarbig dunklen Abschlußarchitektur findet, und in der Einheitlichkeit der Lichtbehandlung an Wucht der Erscheinung. Bedeutsam ist in diesem Schritt zu wuchtiger Körperlichkeit wie Vereinfachung die weichere Zusammenstimmung und sichtliche Abkühlung der Farben. Wir spüren die wachsende Macht des Lichtes und die einigende Kraft des Lufttones. Jene wilde Leidenschaftlichkeit in warmen Farbenakkorden ist umgeschlagen; die kühle Farbenskala überherrscht. Diese Gruppe gewinnt besonders gegenüber der dunklen Tönung der Hintergrundswand an Geschlossenheit und wächst auch malerisch zu einer Masse zusammen, indem sich auf ihr alle kühlen, lichten Töne und durchsichtigen Farben sammeln. Wir fühlen uns eigenartig stark an Correggio's Abschied Christi von der Mutter (Slg. Benson, London), oder die frühe Anbetung in der Brera, Mailand, erinnert. Wenn wir also eine Italienreise annehmen müßten, so wäre es vor diesem Kreuzaltar.

Die Darstellung erinnert sehr an die frühe Verspottung Christi in München, Pinakothek. Sie trägt die Jahreszahl 1503 als Epitaph. Bei aller Ähnlichkeit mit der späten Darstellung fällt der Mangel in der Figurenkomposition auf. Die Gestalt Christi taucht unter in dem Wirrsal der Bewegungen und dem Strudel aufgeregter Linien. Der Faltenwurf zeigt ebenfalls mehr das Hartbrüchige, Scharfumrissene der Frühzeit, aber noch nicht die lockere Manier der Kreuzschleppung. Das gleiche ist von der Charakteristik der Köpfe zu sagen, so daß an der frühen Entstehung kein Zweifel sein kann. Wenn wir darum in diesem Stück wirklich Hinweise nach Italien hin sehen, so können wir in dem kühlen Ton Correggios bleiches Licht erkennen, ebenso wie die Renaissancearchitektur auf dem Tauberbischofsheimer Altar Hochrenaissancegeist offenbart. Hochrenaissancegeist sage ich, um damit die Phrase von Grünewald als dem Gegenpol der Renaissance zu erledigen. Noch mehr wird dies wohl durch die Kreuzigung bezeugt, bei der ein Vergleich mit der Kreuzigung in Basel oder am Isenheimer Altar den ganzen Fortschritt zu cinquecentistischer Wucht erkennen läßt. Wenn auf den älteren Darstellungen noch scharflinige Magerkeit der Formen, eckiger Schnitt der Silhouette, das Spitzwinklige im Faltenwurf im Sinne der Holzschnitzplastik und eine weitgehende Flächigkeit im Kolorit und den großen Farbkomplexen herrscht, so sehen wir hier die Formen ins Weiche, Runde und Massige anschwellen. Man vergleiche grade hier Grecos Kreuzigung (Abb. 159).

Die Töne werden dank einer weicheren Modellierung und reicheren Abstimmung ebenfalls körperlicher, räumlicher. Das ist nicht mehr der gemalte

Digitized by Google

Altarschrein. Verallgemeinerung und malerische Breite der Gesamtbehandlung, cinquecentistischer Monumentalgeist sind an Stelle der scharfgeschnittenen Frührenaissance getreten. Der Hintergrund ist nunmehr als Schattenmasse erfaßt, wie auch die von schwulstigem Gewand umhüllten Figuren etwas von ungeformter, weicher Massigkeit haben. Und wie die wuchtigen Gestalten einander verdrängen, wie sie kaum Platz haben im Bild und den Rahmen zu sprengen drohen! Ist das nicht beinahe michelangelesker Monumentalgeist, denken wir nicht an dessen Gottvatergestalten der Decke, lebt nicht in diesen mächtigen Bildungen die leidenschaftliche Religiosität des Mittelalters erhöht und zu faßbarer Wirklichkeit geworden in der Lebensintensität, der zusammenfassenden Energie der Hochrenaissance?

Eine weitere Schöpfung dieses Monumentalgeistes ist die Beweinung in Aschaffenburg, Stiftskirche, aus seiner letzten Zeit, ein Epitaph, von Albrecht von Brandenburg gestiftet, etwa von 1525. Hier gewährt wiederum der Vergleich mit früheren Arbeiten, mit der Predella des Isenheimer Altars klaren Einblick in den gewaltigen Fortschritt des Meisters. An Stelle jener naturalistischen Zerrissenheit, der scharfen Härte in der dünnlinigen Zeichnung und dem grellen Licht ist eine schöngeformte, in den engen Rahmen eingeschmiegte, in sich hingesunkene Aktfigur von klassischer Größe und Abgeklärtheit, von schöner Formenfülle getreten. Das Bild ist auch farbig mehr im Ton ausgeglichen und harmonischer abgestimmt.

Dann aber kommt das letzte Hauptwerk, der Erasmus-Mauritius-Altar in München, Pinakothek (Abb. 160), der von dem großen Kunstfreund Albrecht von Brandenburg der Moritzkirche in Halle gestiftet wurde und 1525 erwähnt wird. Hier scheint der Künstler zum Techniker herabgesunken. Den Gestalten fehlt, wenn wir zum Vergleich Dürers Gottesstreiter in München heranziehen, unbedingt innere Größe. Sie sind nicht wie diese ewig eherne Zeugen alle Geisteskraft zusammenfassenden Ringens nach seelischer Größe. Es ist ein Repräsentationsstück und zum Oberzeremonienmeister war Grünewald nicht veranlagt. Es fehlt dem Stück schon in der Aufgabe das, was für Grünewald unbedingte Notwendigkeit zu großer Gestaltung war, das Aktive eines spannenden Momentes. Er war in seiner Leidenschaftlichkeit geborener Dramatiker. Hier war aber zeremonielle Pose gefordert, eine Vertiefung im Sinne Dürers, daß er jede der Gestalten zur Charakterfigur machte, lag ihm nicht, wie er überhaupt nicht Porträtist war. Trotzdem aber müssen wir den hohen künstlerischen Wert des Werkes betonen. Das ist nicht mehr gemalte Plastik oder auf die Holztafel übertragene Glasmalerei, das ist wirkliche Tafelmalerei. Die Gestalten sind in ein räumliches Verhältnis zueinander gebracht; es ist eine Raumrealität geschaffen, in der sie sich frei bewegen. In der schattigen Tiefe werden einige Figuren sichtbar, davor stehen im Gespräch die beiden Hauptheiligen. Die Kraft der Auf-

Digitized by Google

lichtung in hellschillernder Durchsichtigkeit verklärt sie zu malerisch farbiger Schönheit. Erasmus in prunkhaft schwerem Goldbrokat, Mauritius in leicht bläulich silberschillerndem Panzer, beide so zart umflossen von Lichtschimmer, daß wir außerordentliche Offenbarungen der Lichtmalerei vor uns zu haben glauben und uns fragen, ob hier nicht schon der Aufstieg zur Erfassung des malerischen Problems gegeben ist. Ein genialer Anstieg, dem ein schneller, trauriger Abfall folgte. Nicht Grünewald's freimalerische Gestaltungskraft, sondern Dürers Formalismus trug den Sieg davon.

Noch seien die Handzeichnungen dieses ganz großen, deutschen Genius aufgezählt, deren es leider nur sehr wenige gibt. In Berlin ein mysteriöser Dreikopf, M. G. N. signiert, über dessen Sinn ich Heinrich Seuse zitieren möchte: „abgeschieden von allem Gewölb und Gewerbe der niedrigen Dinge, anstaunend die göttlichen Wunden, hängend in der Einheit des Seins. Das erste Bild ist eine freie Abwendung von der Welt Lüsten und sich kraftvoll mit emsigem Gebet Auf-zu-Gott-wenden, das andere Bild ist ein sich willig und geduldig Darbieten, die unzählige Menge all' der Widerwärtigkeiten zu leiden, die ihm vor Gott und den Kreaturen zufallen mag. Das dritte Bild ist: daß er das Leiden des gekreuzigten Christus in sich bilden mit einer kräftigen Gelassenheit, als ob der Mensch sich selber tot sei." Ebenda eine Faltenstudie zur Krönung der Maria, eine Frau und zwei Kinder; ferner zwei Köpfe, Rs. Pharisäerkopf. In Dresden: Gewandstudie zu hl. Antonius; Hände für Sebastian, Rs. Knieender zur verlorenen Verklärung. In Göttingen: Arm zu Sebastian, Rs. Antoniusstudie. Erlangen: Selbstbildnis (?), bärtiger Mann mit Pinsel, bezeichnet: Ende des 16. Jahrh. Mathes von Aschaffenburg Karlsruhe: Kruzifixstudie. Oxford: betende Frau mit oben angegebenem Hinweis auf M. v. Ossenburg. Paris: Kopf einer lachenden Frau, mit falscher Dürer-Signatur; Studie zu einem Schergen, 1513. Wien: stehender Heiliger.

Wir scheiden von dem Meister mit dem Gefühl, einen ganz großen Entdecker auf dem Gebiet der malerischen Gestaltung vor uns zu haben. Seine koloristisch-malerischen Phantasien scheinen außerordentliche neben einer überraschenden Größe plastischer Monumentalität. Selbst das Mauritius-Bild ist ein Gebilde der Hochrenaissance. Die Wucht der den Rahmen fast sprengenden Gestalten ist außerordentlich, so daß er auch da, wo er nicht zur Betätigung seiner dramatischen Gestaltungskraft kam, grandios erscheint. Ja, er gibt uns den Hinweis auf andere künstlerische Ziele, die freilich der Zeit dank des Eindringens italienischen Einflusses verschlossen blieben. Schnitzaltar und Glasgemälde sind die Ausgangspunkte seiner Kunst. Aber Grünewald's Name und sein geniales Schaffen waren bald vergessen. Ich möchte nur bestreiten, daß das notwendig war. Ein künstlerisch Greifbares hat auch Grünewald gegeben. Die Künstler, die aus der genialen Unmittelbarkeit leidenschaftlicher Konzeption schaffen, pfle-

Digitized by Google

gen akademischen Zeiten unverstanden zu bleiben. Mit Grünewald versiegt der überreiche Strom der deutschen Schöpferkraft der Hochrenaissance und wie auch im Süden folgten Akademismus und Eklektizismus. Die große Kraft des deutschen Volkes hatte sich ausgelebt. Auch diese deutsche Spätgotik muß man gerade im Hinblick auf Grünewald's gewaltigen Gestaltungswillen Renaissance nennen, aber in jenem wahren, inneren Sinne der Wiedergeburt der Natur in der Kunst einerseits und der Wiedergeburt des höheren Individuums im Kunstwerk. Die überreiche Schöpferkraft deutscher Kunst im 15. Jahrhundert bezeugt letzten Endes dies gleiche hohe Streben und es ist nur bezeichnend, daß auch der Gotiker Grünewald zu großer Form kommt. Welch' große Gestaltungsbewußtheit und Klarheit in ihm lebte, daß von einer Zerfahrenheit wie bei manchem seiner Zeitgenossen nicht die Rede sein kann, das hat die Entwicklung erwiesen. Von welch monumentaler Greifbarkeit sind die Gestalten der großen Altäre, mit welcher Faßbarkeit enthüllen sich mysteriöse Gedankenspiele, religiöse Leidenschaften! Gewiß ist es nicht die Greifbarkeit statuarischer Nüchternheit und rationalistischen Objektivismus, sondern die aus der Kraft der Unmittelbarkeit gewonnene, sinnliche Realität.

Wie Michelangelo, war auch er ein schlechter Ausgangspunkt für ein schwaches Epigonentum. Denn beider Kunst war viel zu sehr Ausbruch einer ursprünglichen und nicht zu übertreffenden Individualität. Dabei war diese Spätgotik reinste, deutsche Volkskunst und mehr noch als Dürer verdient er der deutscheste der deutschen Künstler genannt zu werden. Er war leider auch für Jahrhunderte der letzte der Deutschen, die in der ganzen, leidenschaftlichen Kraft des angeborenen Schöpferwillens und des völkischen Temperaments gestaltet haben. Neben ihm hat ein anderer Meister gestanden, ebenso wie neben Michelangelo Raffael: Albrecht Dürer. Dieser hat akademisch die Kunst auf Formeln und Paragraphen zu bringen versucht, er ließ seine Gestalten durch den Verstandesfilter durchgehen und brachte an Stelle unmittelbarer Gestaltung Überlegung und Konstruktion. Das war dem Grünewald versagt, dazu war sein Wesen zu unmittelbar. So wurde er vergessen, weil er der Bildungsweisheit so wenig Handhaben bot, und erst unser letztes Geschlecht hat ihn wieder entdeckt und zu Ehren und Ruhm gebracht. Aber man hüte sich ihn zum Zerrbild zu machen, indem man in ihm nur den Expressionisten sieht. Welch ungeheure, im höheren Sinne formbildende und gestaltende Kraft in ihm lebte, das muß herausgehoben werden, damit all die Nacheiferer seine überwältigende Größe auch in diesem Formwillen erkennen. Neben dem Gotiker soll grade der große Renaissancemeister Grünewald zu Ehren kommen und zum Vorbild werden.

Digitized by Google

# 17. Von expressionistischer Gotik zu formalistischer Renaissance in der deutschen Malerei.

Man redet so gerne von dem Mangel an bildnerischer Gestaltungskraft bei den Deutschen. Ein Blick in die an schöpferischer Phantasie überquellende Zeit um 1500 muß uns eines anderen überzeugen. Das ganze deutsche Land jubelt und schillert in künstlerischer Schöpferfreude. Nur hat man sich in übertriebener Wertschätzung der italienischen Renaissance und französischen Gotik einseitig auf das formale und rhythmische Problem eingestellt. Jetzt wissen wir, daß auch die deutsche Renaissance oder Spätgotik, wie man die seit etwa 1350 einsetzende gewaltige Entfaltung einer durchaus eignen, deutschen Kunst des ausgehenden Mittelalters bezeichnen mag, etwas Gewaltiges war. Auch deutsche Sondergotik hat man sie genannt und man könnte sie ebensogut Sonderrenaissance betiteln. Ungeheuer vielfältig und individuell war die Architektur im Hallenkirchenbau gewesen, und das gleiche war von der Plastik zu sagen. Besonders aber in der Malerei erhob der deutsche idealphantastische Geist seine Schwingen. Dort hat er länger emporgeschwebt und hat es länger als in Architektur und Plastik gedauert, bis auch da ihm der Flügelschlag erlahmte. Neben Matthias Grünewald und Albrecht Dürer, den beiden ganz großen Meistern steht noch eine ungeheure Schar von Malern, die erst die reich quellende Flut künstlerischer Kultur offenbarten. Auch hier ist wieder das für deutsche Art Charakteristische die starke Individualisierung der einzelnen Meister. Es ist kein in ein enges Bett gezwängter, einzelner Strom, sondern ein vielfältiger, aus verschiedensten Urquellen in alle Richtungen verlaufendes Gewirr von Flußläufen, in deren kleinen, aber klaren Wassern sich aber die herrliche, weite Gotteswelt glänzend und buntschillernd widerspiegelt.

Die alten Schulen bewahrten zunächst noch ihre Individualität. Freilich trat dank der mächtigen Erscheinung Dürers, der zum beherrschenden Geist der deutschen Kunst wurde, die Nürnberger Schule, die grade in der Malerei bis dahin wenig bedeutet hatte, in den Vordergrund. Daneben bewahrte die schwäbische Schule, in der Augsburg sich mehr und mehr entfaltete, ihre Eigenart. Auch hier, wie in der oberrheinischen Schule, machten sich die Einflüsse Nürnbergs bemerkbar, wie überhaupt der Austausch der Gedanken, der gegenseitige Wechsel der Ideen nicht nur zwischen den Lokalschulen sondern auch zwischen den Völkern bedeutend anwuchs. Der Geist der Hochrenaissance bedingte wie in Italien den Sieg einer großen Auffassung, einer Schule, einer machtvollen Individualität über die vielen kleinen Schulen und Geister. Köln geriet dabei ganz unter niederländischen Bann. Die Schweizer Schulen stehen unter schwäbischem Einfluß. Ferner aber entwickelt die Regensburger Schule dank einer Persön-

Digitized by Google

lichkeit, des Altdorfer ihren eignen Stil, ebenso wie unter Cranach eine sächsische Schule herauswuchs. Das Tragische, vielleicht aber auch Zeitcharakteristische ist, daß, wie übrigens auch in Italien, keine Fortentwicklung zu bemerken ist, sondern diese Renaissance wie ein allmähliches Sichausleben und Aufbrauchen der Kräfte erscheint. Die höchste Spannung war etwa 1500—1520; dann aber ließen die Energien nach, und es wirkte wie ein Abschwingen der Kräfte, bis alles in ein Chaos manieristischer Unfähigkeit versank.

Mit der Nürnberger Schule zu beginnen, ist Hans Süß von Kulmbach (1476—1522) zu nennen. Als sein Lehrer wird neben Dürer Jacopo de'Barbari genannt, was die zum Teil glanzvoll warme Farbe mancher Bilder wie etwa des großangelegten Tucheraltars in S. Sebald, Nürnberg, erkennen läßt. Seine 1511 datierte Anbetung der Könige in Berlin (Abb. 161) mutet auch in dem kulissenartigen Aufbau vielmehr Dürerisch an. Nur fehlt der belebende Geist des Meisters durchaus und wir haben hier schon das Gefühl manieristischer Seelenlosigkeit. Im übrigen ist der Künstler malerisch gewandter und versteht es besser als sein Lehrer, alles in Massen zusammen zu halten, wie sich auf einer Reihe von Bildern aus der Peter-Paulslegende in den Uffizien, Florenz, zeigt. Auch Wolff Traut, dessen Monogramm erst neuerdings auf dem Sippenaltar in München entdeckt wurde, steht, wie auch der Altar der Johannes-Kirche in Nürnberg zeigt, ganz unter dem Einfluß Dürers und seiner Graphik. All' die minderbedeutenden Schüler fränkischer Abstammung auslassend, haben wir einige Meister zu verzeichnen, die von außerhalb kamen, vorübergehend unter Dürers Einfluß standen und dessen Art gemischt mit eigner individueller Weise wieder in andere Gaue Deutschlands heraustrugen.

Hans Leonhard Schäuffelin, wohl aus Nördlingen stammend, wo er seit 1515 tätig 1539 starb, bildet die Brücke zwischen Nürnberg und Augsburg. Seinem Empfinden nach steht er in seiner weichmalerischen Art und Malweise, in dem entwickelten Sinn für leuchtende Farbmassen der Augsburger Schule näher; man kann sogar zweifeln, ob er wirklich Dürers Schüler gewesen ist. Jedenfalls aber hat er seine Werke studiert. Eine Krönung in München geht auf Dürers Trinità-Darstellungen zurück; ebenso erinnert seine Grablegung in der Georgskirche zu Nördlingen stark an den Nürnberger Meister; bei der Dürer zugeschriebenen gleichen Darstellung im Nürnberger Germanischen Museum könnte man sogar an eine frühe Arbeit Schäuffelins denken. Andere Werke dagegen, wie die heilige Elisabeth und Barbara im Nördlinger Rathaus weisen ganz auf Augsburg und Holbein, während weitere Werke vielmehr Beziehungen zu Burgkmair zeigen, was sich vorzüglich in der Vorliebe für bleiches, etwas käsiges Karnat und aufgelockerten, weichen Faltenwurf erkennen läßt. Diese Verbindung nach

Digitized by Google

der schwäbischen Schule hin wird durch den Meister von Meßkirch nach einem Altar in Meßkirch (südl. Schwaben) so genannt, in dem man neuerdings Jörg Ziegler vermutet hat. Nur ist bei diesem Maler der Bodenseegegend alles, was Schäuffelin an klarer Zeichnung und Festigkeit der Form hat, vollkommen aufgegeben. Weiche, flockige Art in Formbildung und Faltenwurf, durchsichtige blasse Farben weisen hier wie bei kaum einem anderen Maler auf die Glasmalerei. Lichtes Gelb, Grau, bald ins Blau, bald ins Violett schimmernd, warmes leuchtendes Rot und eine weich im Lichte verschmelzende Art läßt alle Formen, auch die Architekturteile zu gewisser ungeformter Massigkeit anschwellen. Besonders genanntes Altarwerk aus Meßkirch in Donaueschingen ist ein Meisterstück voller koloristischer Reize, wie sie die Meister aus diesem südlichen Schwaben schon zu Conrad Witz' Zeiten auszeichnen (Abb. 164).

Von ähnlich reich entwickeltem, koloristischem Empfinden ist dann Hans Baldung Grien (1480—1545), dessen Abstammung aus Schwäbisch-Gmünd neuerdings gesichert scheint. Einige Jahre in Dürers Werkstatt tätig, ist er schon 1509 in Straßburg. Auch hier denken wir besonders auf Frühbildern wie auf der Anbetung der Könige in Berlin an Glasgemälde; so heiter bunt und lustig schillern die Farben. Dann tritt 1512—1516 der Künstler mit seinem Hauptwerk, dem Hochaltar im Münster zu Freiburg vor uns. Wir denken an das gleichzeitig jenseits vom Rhein in Isenheim ausgeführte Meisterstück Grünewalds und an Dürers 1511 vollendetes Dreifaltigkeitsbild resp. an dessen Holzschnitt der Krönung Mariae (1510). An letztere erinnert besonders das Mittelstück. Nicht Schnitzfiguren, sondern ein Gemälde ist in die Mitte gerückt. Wenn auch im Motiv an Dürer anknüpfend, wandelt Baldung in der Behandlung vielmehr die Bahnen Grünewalds. Wie bei diesem haben wir hier durchaus den Eindruck, daß der Künstler in dem Schnitzaltaraufbau befangen ist. In überraschender Schwere und Plastizität sind die drei Hauptfiguren, scharf an den vordern Bildrand gerückt, herausgearbeitet. In dem schweren Faltenwurf und in der vollen Farbigkeit schwellen sie zu mächtigen Körpern an. Das geschnitzte, heiter lustige Gezweig des Rahmens mit den spielenden Putten im Laubwerk und in gleicher Weise die vielfältig im Bilde um die Figuren und hinter denselben herumfliegenden Putten, dazu der helle, lichte Kontrastton der durchsichtigen Ferne — all' das wirkt zusammen, die plastische Monumentalität der Hauptfiguren herauszuheben. Ähnliches ist von den Flügeln zu sagen. Selbst bei der Nachtszene mit der Geburt haben wir den Eindruck, daß es ihm vielmehr um das harte Absetzen der beleuchteten Figuren von dem dunklen Grund zu tun war, denn um malerische Werte.

Aber ebenso wie bei Grünewald spricht auch bei Baldung die Farbe ein gewichtiges Wort. Indes mehr als bei jenem sicher viel malerischer begabten

Digitized by Google

Meister wird die Farbe bei ihm zu dekorativer Pracht. Schon seine Ruhe auf der Flucht im Nürnberger Germanischen Museum läßt das Streben erkennen, die Hauptfiguren in leuchtender Farbigkeit herausstrahlen zu lassen. Dasselbe zeigt in noch größerer Intensität die Enthauptung der heiligen Dorothea im Prager Rudolphinum (Abb. 162). Der grellglänzende Schnee der Winterlandschaft, die weißen Berge, der graue Himmel — all' das scheint nur Kontrastfolie zu dem warmstrahlenden Rot im Gewand des knieenden Heiligen. Vielleicht haben in solchen Bildern die Venezianer besser Schule gemacht als in dem bunten, grellen Farbenwerk Dürers. Es ist dabei durchaus der koloristische Effekt, der hier in fast barocker, dekorativer Stärke lebendig wird, nicht etwa der malerisch-naturalistische. Die Tiefe sowohl wie der Stimmungswert der Landschaft bleiben unausgenutzt und wirkungslos. Man muß also vorsichtig sein und sich hüten, von malerischen Freiheiten selbst bei diesem Meister der Farbe zu reden. Wie sehr es dem Meister darum zu tun war, leuchtende Farbkörper von plastischer Kraft und Glätte zu gewinnen, das bezeugen neben zahlreichen Madonnen, wo er das farbige Gewand der Maria zu einer Art Edelstein in reicher Fassung im Bilde macht, seine Aktfiguren, so die Totentanzbilder in Basel von 1517, die Sapientia in München, die Musik von 1529 in Nürnberg. In scharfer Silhouette, mit harten Reflexlichtern und von glatter Politur werden die Körper gleich von innen herausleuchtender, glasartiger Materie immer von dunklem Grund hart abstehend, klar geformt, fern von jeder malerischen Auflösung. Auch von einer Entwicklung des malerischen Grundes kann nicht die Rede sein. Mit diesen koloristisch-dekorativen Gestaltungen verglichen, wirkt auch Dürers Lukretia in der Entwicklung der Raumrealität und der Tonstimmung beinahe malerisch. Denken wir nun gar an Grünewalds Mauritiusbild, so wird uns die ganze Feinheit der Raumfüllung und Durchleuchtung offenbar. So erscheint Baldung ein eigentlicher Vertreter dekorativ-koloristischer Gestaltung, wobei freilich die Farbenpracht, die konzentrische Zusammenfassung der Wirkungswerte bald auf Rot oder leuchtendes Blau der Ausfluß einer reichen Farbenpoesie und Farbenenergie zugleich ist.

Wesentlich lockerer und quellender in der Häufung farbiger Massigkeit ist dann Hans Burgkmair (1473—1521) in Augsburg, neben Holbein d. Ält. der Begründer der Augsburger Schule. Es ist ein überaus fruchtbarer Künstler, nicht gerade von hinreißender Kraft, und noch stark quattrocentistisch, aber doch farbig wie malerisch voller Reize. Was ihn vor allem auszeichnet, ist seine Vorliebe für warme, tonige Farben und besonders für braune Schatten, womit er als einer der ersten intime Interieurstimmungstöne zu wecken versteht. Noch altertümlich muten seine Basilikenbilder der Augsburger Galerie an. Als ob er in den Niederlanden gewesen wäre

Digitized by Google

und den Genter Altar kopiert hätte, sieht die Krönung der Maria in Augsburg um 1507 aus. Gewiß stammt von dort das Altertümlich-Zeremonielle der Haltung; nur fehlt die Monumentalität. Interessant ist, wie hier und auf andern Bildern der Künstler gerne seine Gestalten in den dunklen Winkel hineinsetzt. Auch das kann er dem van Eyck und dessen Rolinmadonna (Abb. Bd. I) abgesehen haben. Seine Madonna auf der Bank im Germanischen Museum zu Nürnberg, von 1509 (Abb. 163) zeigt die gleiche Vorliebe für dunkle Winkel und für die von einer Seite nach der andern in die Tiefe führende Komposition. Es geht aus dem Dunklen ins Helle, aus dem braungetönten Schattenwinkel vorn in die wellige, lichtschimmernde Landschaft. Ein Blick auf Dürers Madonna mit der Meerkatze (Abb. 141), die er gekannt haben mag, bietet einen interessanten Vergleich zwischen dem sentimentalen Schwaben, der gerne in weicher Unbestimmtheit bleibt, und dem verstandesklaren, bewußten Franken. Aber auch die weich schwellende Fülle der Farben und Töne, die Wärme des Helldunkels, das melodisch-sinnliche Schwingen des Lichtes auf den farbigen Gewändern oder der sonnigen Ferne, erweist schließlich künstlerische Kraft. Ein Blick auf Isenheimer oder die Stuppacher Madonna Grünewalds legt es nahe, diesen als den Schüler des Augsburger Malers anzusehen, zumal da auch die frühe Baseler Kreuzigung auf Burgkmair zurückzugehen scheint. Die Wollust der Farbe wächst sogar in den späteren Jahren so sehr, daß wir nochmals eine venezianische Reise annehmen müssen. Interessant ist, wie auf dem späten Esther- und Ahasverbilde zu München der Einfluß der Ursulabilder Carpaccios sichtbar wird. Ein hervorragendes Stück seiner Spätzeit ist das Doppelporträt von sich und seiner Frau in Wien von 1529. Weniger bedeutend ist seine Kreuzigung in Augsburg. Romantisch und idyllisch in dem bunten Tierleben ist Johannes auf Patmos in München mit dem leuchtenden Weinrot im Mantel vor grüner Waldlandschaft.

Die Augsburger Schule, die damals dank der Bevorzugung der Reichsstadt durch den Kaiser mächtig emporblühte, hat noch eine reiche Zahl tüchtiger Künstler zu verzeichnen. Ulrich Apt († 1532) gehört noch der älteren Schule, während Leonhardt Beck († 1542) im Fahrwasser Burgkmairs geht, ebenso Jörg Breu († 1536) mit stark manieristischen Neigungen. Als Porträtist ganz hervorragend ist Christoph Amberger (ca. 1500—1561). Besonders seine Männer sind von großer Kraft und Stärke der Charakteristik, wenn auch nicht allzu sehr vergeistigt. Welche Bedeutung seine großen Fassadendekorationen hatten, läßt sich schwer beurteilen. Ob er aber solch' große Flächen mit Figurenkompositionen genial zu beleben vermochte, erscheint nach den zwar monumentalen, aber plumpen Bildungen auf dem Marienaltar im Dom zu Augsburg nicht recht glaubhaft. Jedenfalls aber hatte damals die Augsburger Schule in mächtigem Aufblühen die

Digitized by Google

Ulmer Schule bedeutend zurückgedrängt. In Ulm ist neben den älteren Zeitblom, Striegel u. a. eigentlich nur Martin Schaffner (ca. 1480—1531) zu nennen, dessen herrlicher Sippenaltar von 1521 im Münster zu den prunkhaftesten Aufbauten der Zeit gehört. Auch er war in Italien und hat Leonardo studiert; nicht nur dessen Abendmahl, sondern auch seine Annaselbdrittkompositionen reflektieren hier. Es ist das einzige, größere Werk seiner Hand, das erhalten ist. Wieviel künstlerische Kultur ist doch damals durch die Bilderstürmer vernichtet! Andere Künstler wie Jörg Ratgeb sind schon übertreibende Manieristen.

Aber das künstlerisch so sehr begabte Schwabenland ließ auch einen ganz großen Meister aufwachsen: Hans Holbein d. J. (1497—1543). Er ist eine für die deutsche Kunst außergewöhnliche Erscheinung. Die Leichtigkeit seines Schaffens ist geradezu erstaunlich. Er schafft aus einer spielerisch produktiven Phantasie, sei es, daß es vielfältige Kompositionen sind, seien es Porträts. Gewiß waren die Umgebung, in der er aufwuchs, und der Umstand, daß er von Geburt an in der Werkstatt des Vaters mit bildnerischen Gestaltungen vertraut wurde, von günstigstem Einfluß auf ihn. In Augsburg geboren, verläßt er schon 1514 seine Vaterstadt und geht über Konstanz nach Basel, wo er aber erst 1519, nachdem er eine Wanderung — in Luzern hatte er große Aufträge — nach dem Süden gemacht, in die Malergilde eintritt und Bürger wird. 1526 geht er nach England, wohin er nach einem kurzen Baseler Aufenthalt (1528—1531) wieder zurückkehrt. 1536 wird er Hofmaler Heinrichs VIII., läßt sich 1538 bei einem erneuten Aufenthalt in Basel nicht bewegen, noch dort zu bleiben, sondern kehrt wieder nach England zurück, wo er 1543 an der Pest gestorben ist. Sein Schaffen gliedert sich diesem Leben entsprechend.

Kein deutscher, kein nordischer Maler ist in seiner leicht schöpferischen Weise der italienischen Art so nahe gekommen wie Hans Holbein d. J. Das bildnerische Gestalten ist seine eigenste Natur, und in der Flüssigkeit der Zeichnung, in der leichten Erzählerlust kennt er keine Hemmnisse. Der Gefahr, sich in dekorativer Äußerlichkeit oder in illustrativer Darstellung zu verlieren, ist er nicht ganz entgangen, und wie sehr wir seine Schöpferlust bewundern, so läßt uns seine Kunst nicht recht warm werden, weil der Mensch in dem Maler untertaucht.

In seiner ersten Baseler Zeit bis 1526 ist die Tätigkeit des Meisters eine vielfältige. Neben Grünewald arbeitete damals auch Holbeins Vater in Isenheim; in Freiburg war Baldung tätig, und der junge Maler ist nicht unberührt von dem Geiste dieser Meister geblieben. Das früheste größere Werk seiner Hand, die Kreuzschleppung, in Karlsruhe, wirkt freilich wie eine in den italienischen Hochrenaissancestil umgesetzte Wiederholung des großen Kupferstiches Martin Schongauers, wobei auffällt, daß die Darstel-

Digitized by Google

Abb. 144. A. Dürer, Innsbruck, Aquarell. Albertina, Wien.

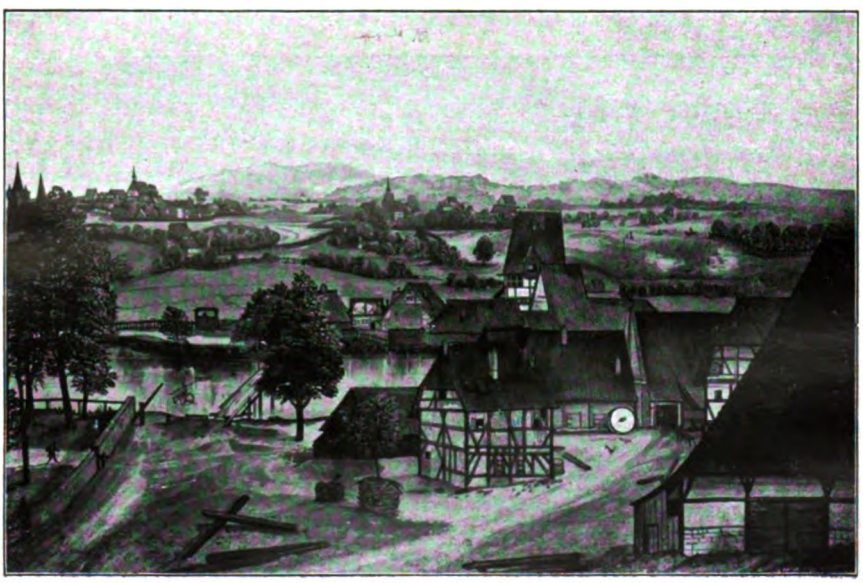


Abb. 145. A. Dürer, Die Drahtziehmühle bei Nürnberg. Aquarell. Kupferstichkabinett, Berlin.

Digitized by Google

Abb. 146. A. Dürer, Flucht nach Ägypten (um 1502). Marienleben. Holzschnitt. B. 89.

Abb. 147. A. Dürer, Kreuzschleppung (um 1503). Große Passion, Holzschnitt. B. 10.

Digitized by Google

Abb. 148. A. Dürer, Wochenstube (um 1504).
Marienleben, Holzschnitt. B. 80.

Abb. 149. A. Dürer, Tod der Maria (1510).
Marienleben, Holzschnitt. B. 93.

Digitized by Google

Abb. 150. A. Dürer, Melancholie (1514).
Kupferstich. B. 74.

Abb. 151. A. Dürer, hl. Hieronymus (1514).
Kupferstich. B. 60.

Digitized by Google

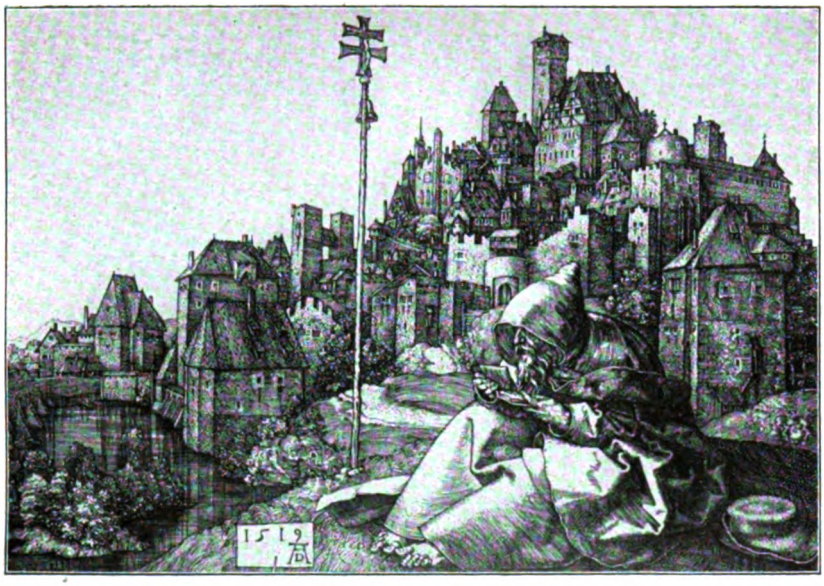



Abb. 152. A. Dürer, hl. Antonius (1519). Kupferstich. B. 58.

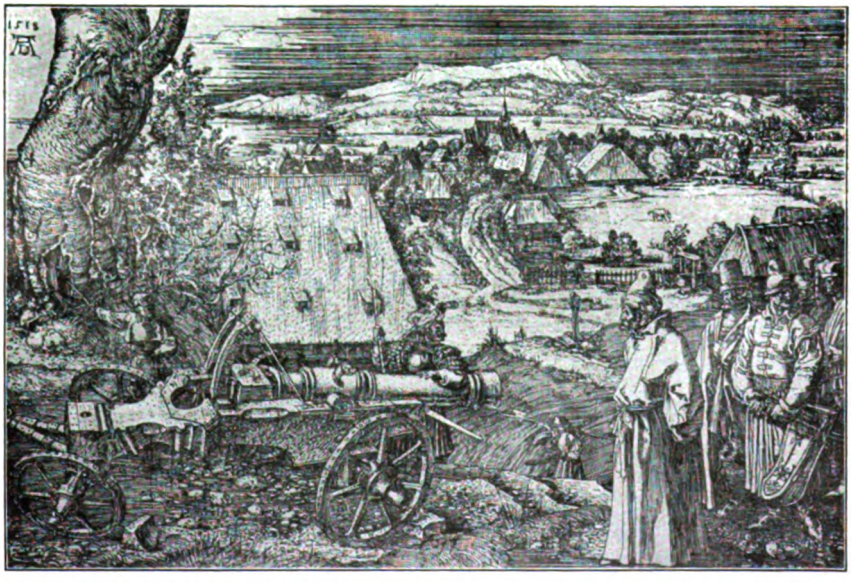


Abb. 153. A. Dürer, Die große Kanone (1518). Eisenätzung. B. 99.

Digitized by Google

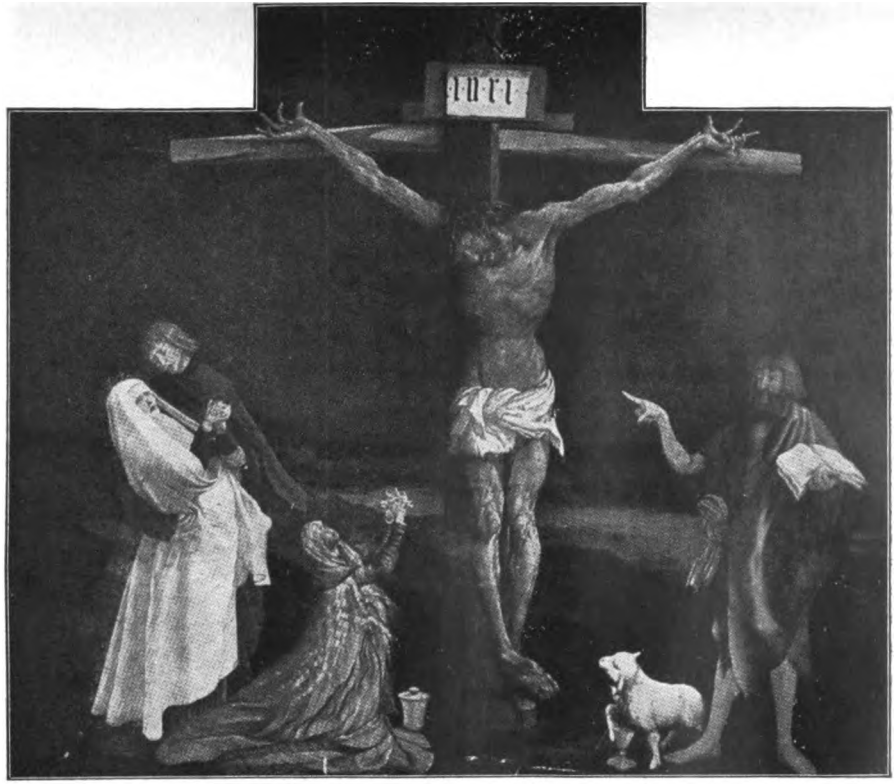


Abb. 154. M. Grünewald, Kreuzigung (um 1509). Isenheimer Altar, Kolmar.

Digitized by Google

Abb. 155. M. Grünewald, Maria und Engelskonzert (um 1510). Isenheimer Altar, Kolmar.

Digitized by Google

Abb 156. M. Grünewald, Auferstehung (um 1510). Isenheimer Altar, Kolmar.

Digitized by Google

lung im Gegensinn genommen ist. Man könnte darum vermuten, daß von Schongauers Hand eine bildliche Darstellung vorhanden war. Holbein gestaltet all' das, was sein Vorbild dünnlinig aufgeregt gibt, schwerer, massiver, so daß ein volles Hochrelief resultiert, das durch Zufügung der hl. Veronika rechts als Gegenfigur zu der linken Gestalt kompositionell abgerundet ist. Spätestens nach seinem Aufenthalt in Luzern (1518) ist Holbein in Italien gewesen, wohin damals nach Dürers Vorgange jeder nordische Künstler strebte, dort die höheren Regeln der Schönheit zu erlernen. Mailand lag allzu nahe. Er muß über Como dorthin gegangen sein, denn seine Zeichnungen weisen den Weg. Leider sind die großen Fassadenmalereien am Hertensteinhaus in Luzern (1518) bis auf kleine Bruchstücke verloren. Nur Zeichnungen künden uns noch von der grotesken Architektur und Figurenfülle bei geschickter kompositioneller Gestaltung. Überraschend derb naturalistisch und von wilder Zerrissenheit sind Passionsszenen in der Baseler Galerie, die etwas von der wilden Phantastik der Grünewald und Grien an sich haben, ohne daß darum von direktem Einfluß gesprochen werden muß. Daneben sind frühe Porträts, die des Bürgermeisters Jakob Meyer und Frau Dorothea (1516) in Basel, das des Benedikt von Hertenstein (1517) in New York zurückhaltend und von gewisser Schüchternheit. Sie sind in der Art Ambrosius Holbeins, seines Bruders, mit dem er in Basel eine gemeinsame Werkstatt hatte. Beide standen in enger Beziehung zu Hans Herbster, Maler in Moosburg, der ihr gemeinsamer Lehrer war.

Scheint der Künstler so noch zu schwanken und nicht seine Manier zu finden, so sehen wir ihn seit 1519, als er Meister in Basel wurde, eine gewisse großzügige Tätigkeit entwickeln. Er malt mächtige Fassadendekorationen, so für das Haus zum Tanz, und große Gemälde für den Rathaussaal (1521 bis 1522), die sämtlich nur in Zeichnungen erhalten sind. Aber diese Skizzen (Kab. in Berlin u. a.) sind von phantastischer Fülle an Figuren innerhalb einer unruhig durchbrochenen Wandarchitektur. Sie zeugen von überraschend leichter Gestaltungsphantasie. Der Einfluß Italiens, der sich übrigens auch in der Maltechnik, etwa an dem 1519 gemalten Bonifazius Auerbach in Basel bemerkbar macht, indem ein ganz dünner Farbauftrag und harzartiger Firnis an mailändische Maler erinnern, wird in der lebendigen Beweglichkeit der Figuren erkenntlich. Selbst Leonardos Reiterdenkmal des Trivulsio begegnen wir in einem sich wild aufbäumenden Roß mit kühnem Reiter an der Fassade des Hauses zum Tanz in Basel (Kopien in Basel). Die Volksszenen entsprechen freilich dem nordischen Volksleben und sind in ihrer Naturfrische dem heimatlichen Getriebe entnommen. Sie reden dieselbe lebendige, natürliche Sprache wie seine Zeichnungen und vorzüglich seine Holzschnitte, unter denen der Totentanz (1524 vollendet)



Digitized by Google

in seiner überraschenden Phantastik und Leichtigkeit der Erzählung, in der malerischen Zusammenfügung von Figur und Landschaft wieder einmal die bevorzugte Begabung des phantasiereichen, erfindungsleichten Deutschen für die einfachste Schwarzweißkunst offenbart. Der Tod und der Ackermann oder der Tod und der Mönch u. a. sind so treffend in der figürlichen Beweglichkeit und gesamten Anordnung, daß sie trotz aller Kleinheit nicht wieder übertroffene Meisterstücke genannt werden müssen. Da bleibt der Künstler Deutscher und bedarf fremder Anregungen nicht. Aber Oberitalien, die Luini und Gaudenzio Ferrari wirken in der pomphaft aufgemachten Madonna von Solothurn von 1522 nach. Schwellende Formen und üppiges Gewand von einer überraschenden Stofflichkeit und hochrenaissancemäßigen Monumentalität der figürlichen Erscheinungen und Komposition. Nur in der übertriebenen Sorgfalt, mit der Panzer und Mitra, jede Stickerei und jeder kleine Lichtreflex gemalt sind, ist der deutsche Kleinmeister zu erkennen. Die zeremonielle Haltung der Gestalten, das harte Licht und die kalten Farben mit dem tiefen Blau im Mantel der Maria und dem harten Grau im Panzer des Ritters, die glatte Politur der Oberfläche, all' das wirkt wenig erwärmend. Das gleiche gilt von den sehr lebendig erzählten Szenen auf dem Passionsaltar in Basel (Galerie) oder von der Predella mit dem Leichnam Christi im Sarg ebenda. Die Dramatik der Szenen hat etwas Affektiertes, die Lichteffekte, wie Nachtbeleuchtung, Fackellicht u. a. wirken auch nur starr und kalt. Bei mancher Figur werden wir an Italien, so etwa bei der Kreuzigung an Mantegna gemahnt, dessen Triumphzug Cäsars auch später noch in den Stahlhoffresken zu London reflektiert, wobei die leichte Beweglichkeit im Raum auffällt.

Wir fühlen uns darum erleichtert, wenn wir vor die beiden großen Flügel des Oberried-Altares im Freiburger Münster, Universitätskapelle, treten, die malerisch das Ausdrucksvollste sind, was er hinterlassen hat. Weniger Grünewald, als vielmehr Baldung Grien, der ja 1516 seinen Altar für das Freiburger Münster vollendete, scheint hier von Einfluß gewesen zu sein. In grotesker Architektur eine Nachtszene mit der Hirtenanbetung — das Kind erscheint wie der Leuchtkörper, von dem aus das Licht über die Gestalten ringsum strahlt; in den düsteren Wolken oben ist bleiches Mondlicht. Das sind Motive, die damals im Norden wie im Süden aufgegriffen wurden; nur erscheint die Romantik der Darstellung spezifisch deutsch. Noch mehr im Geiste Baldung Griens ist die Anbetung der Könige mit dem in helles Gewand gehüllten Mohrenkönig und dem prachtvoll bärtigen Kopf des knieenden alten Königs, das Ganze etwas reliefmäßig sich vor einer phantastischen Stadtmauerarchitektur abspielend. Auch an Mantegnas Anbetung der Uffizien, die in einem Nachstich dem Künstler bekannt gewesen sein mag, werden wir erinnert. Freilich weicht die viel mehr

Digitized by Google

stoffliche Behandlung besonders der farbigen Gewänder weit von der harten, metallischen Weise des Italieners ab. Monumental im Wurf der Gewänder, in der Haltung der Figuren sind die Flügeltüren der Münster-Orgel in der städt. Sammlung zu Basel mit hochaufgerichteten, aber doch massiven Gestalten voller Haltung und Hoheit. Man denke an die Flügel des Sebastianaltares seines Vaters und die magere Schlankheit, das noch Schwankende der Frauenfiguren da, und man wird hier den Einfluß Leonardos, vermittelt durch Bernardo Luini erkennen; der Geist der Hochrenaissance ist eingezogen. Die Füllung des Rahmens mit der Masse der Figuren hat bedeutend zugenommen.

Dann aber kommt sein monumentalstes Werk, die berühmte Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt (Abb. 165). In engem Rahmen zusammengehalten, drängen sich die Figuren des Bürgermeisters und seiner beiden Frauen wie Kinder um die stattlich matronenhafte Gestalt der stehenden Maria, die durch wuchtige Größe zur beherrschenden Erscheinung herausgehoben ist. Die Porträts, vorzüglich das des Mannes, sind von Ernst und Charakterfestigkeit. Der Glanz des Farbenauftrages, die Pracht der tiefen Töne, die Sorgsamkeit der Durchführung, gewisse stoffliche Realität der Behandlung, all' das gibt dem Bild etwas Zeremoniell-Prunkhaftes. Es ist überraschend, wie ungleich der Künstler im Temperament ist, wie er auf den Passionsaltären, im Totentanz von äußerster, fast theatralischer Lebendigkeit ist, und dann wieder auf solchen Zeremonienbildern ganz auf Belebung Verzicht leistet. Denn weder die übrigens an Leonardos Grottenmadonna oder Mantegnas Vittoriamadonna erinnernde Geste des Christkindes, noch das posierte Stehen des nackten Knaben links vermögen Schwung in die Gruppe zu bringen. Dem Künstler scheint bei ganz außerordentlicher Begabung und leichtester Erfindung doch die innere Triebkraft zum Genie gefehlt zu haben. Dieses stattlichste Altarbild seiner Hand ist auch sein letztes gewesen.

Besseres Genüge hat auch der in seinem späten Selbstbildnis der Uffizien (von ca. 1536) sich als nüchterner, klar blickender Beobachter vorstellende Meister im Porträt gefunden. Als feiner Charakteristiker zeigt er sich in den drei Porträts des Erasmus von Rotterdam von 1523, der damals in Basel war; besonders auf dem Kopf in Longford Castle ist in dem Schnitt des spitzen Gesichtes, dem verkniffenen Mund, dem klug und kalt blickenden Augen, der Gelehrte vorzüglich charakterisiert. Ein Empfehlungsbrief seiner Hand brachte 1526 den übrigens auch sonst in der Welt herumziehenden Meister, der 1524 in Frankreich war, nach England, und dort hat er sich sowohl während seines ersten Aufenthaltes (1526—1528) und seit 1532 vorzüglich als Bildnismaler betätigt. Der Weltruf des Meisters war andauernd im Steigen begriffen. Leider ist manches verloren, so das



Digitized by Google

groß angelegte Familienbild des Vizekanzlers Thomas More (1528), von dem uns die Vorstudie in Basel und eine schlechte Kopie erhalten sind. Das zeigt, wie hoch seine Kunst damals eingeschätzt wurde. So porträtiert er auch den Erzbischof von Canterbury, William Warham, in London, Lambeth Palace. Zieht es ihn auch 1528 einmal nach Haus, wo er das vorzügliche Porträt seiner Frau mit den beiden Kindern in der Baseler Kunstsammlung malte, gewiß eines seiner frischesten und kraftvollsten Stücke, ferner Fresken im Rathaussaal u. a. ausführte, so lockte die hohe Achtung, die er in den höchsten englischen Kreisen genoß, ihn doch wieder zurück. Auch die höchsten Anbietungen des Baseler Stadtrates ließen ihn nicht vergessen, wie man ihn seinerzeit in Not ließ, so daß er eben den Wanderstab ergreifen mußte. Höchste Ehrungen wurden ihm zuteil, und schließlich wurde er 1536—1537 Hofmaler des Königs Heinrich VIII. Das erste Königsporträt ist von 1537 in Althorp, das erste Königinbildnis, das der Jane Seymour in Wien von 1536. Noch weitere Porträts des Königs, so in Rom, Staatsgalerie, und der anderen Frauen, so der Anna von Cleve (1539) in Paris, im Louvre und der Katharina Howard (1540) in London Colnaght sind erhalten; das Gemälde von 1537 in Whitehall, London, mit Heinrich VII., Heinrich VIII., Elisabeth von York und Jane Seymour ist verloren.

Die Qualitäten Hans Holbeins als Porträtisten offenbaren sich in den gemalten, aber auch vorzüglich in den gezeichneten Bildnissen. Sie erzählen, wie kaum etwas von der Kultur der Zeit; denn nicht nur englischen Edelleuten, sondern auch Männern aus aller Welt begegnen wir. Die Stücke des ersten englischen Aufenthaltes sind im Anschluß an die körperliche Plastik der Madonna Meyer von großer Kraft und starker Charakteristik. Besonders genannter Erzbischof von Canterbury in England oder Sir H. Guilford in Windsor, auch der Astronom Nikolaus Kratzer in Paris, Louvre, sind herauszuheben. Nehmen wir das lebensvolle Bildnis seiner Frau und Kinder, das er in Basel 1528 malte, so erkennen wir, daß er sinnliche Realität der Erscheinungen mit dem an der italienischen Hochrenaissance geschulten, monumentalen Formgefühl erfaßte.

Mit den Jahren aber und aus der Gewohnheit, seine Objekte in schnellem Blick mit dem Zeichenstift festzuhalten — der Künstler wanderte gewiß viel auf den Landsitzen der Adligen herum — präzisiert er die künstlerische Gestaltung auf die feine, sensible Silhouettenzeichnung und eine zeichnerische Stilisierung des Gesichtes, wobei Modellierung und Schattengebung hinter der sprechenden Kraft der Linie und lebendigen Farbigkeit der Flächen zurücktreten. Dabei kann man nicht leugnen, daß die Monumentalität der Auffassung sich andauernd steigert. Der Künstler offenbart sich da als ein großer Meister und Gestalter im Geiste der Hochrenaissance, indem er vom Vielfältigen und Verstreuten zu konzentrischer Einheit in

Digitized by Google

Kopf und Büste, zu verstärkter Wirkungssteigerung auf das Geistig-Bedeutsame kommt. Die Porträts Dürers, und zwar gerade die späten Stücke der Zeit nach der niederländischen Reise wirken daneben kleinlich, ängstlich. Vom Kaufmann Georg Gisze (1532) in Berlin (Abb. 166) bis zu Dr. Chambers (etwa 1542) in Wien (Abb. 167) ist immerhin eine bedeutsame Entwicklung. Jenes erinnert noch in der sichtlichen Freude an heiterer Farbigkeit und bunter Vielfältigkeit an die niederländische Darstellungslust derzeit. Der farbige Teppich auf dem Tisch, die Metallgegenstände, die Blumenflasche, die Nelken, dazu das kühle Rot der schillernden Seidenärmel, wozu die grüne Wand hinten den Komplementärton angibt, das kleinliche Beiwerk ringsum, endlich das fein gezeichnete, noch sorgsamst in glanzvoller Farbe modellierte Gesicht, all' das offenbart fast quattrocentistische Liebe für Klein- und Feinmalerei. Das Gesicht steht vorzüglich im Bild dank ausgezeichnetem Feingefühl für Flächenverteilung. Es ist ein, wenn auch beschränkter Raumrealismus vorhanden, und eine feine Lichtillusion mit Hilfe zart verschmolzener Farben, über die ein silberschillernder Lichtglanz gelegt ist, erreicht. Es ist an Schönheit des Kolorites und im zartestem Auftrag der Farbe eines seiner feinsten Stücke.

Von gleichem Geist sind das ganzfigurige Gesandtendoppelporträt in London, Nat. Gal., mit dem berühmten Verkürzungsexperiment an dem Totenschädel, ferner das schöne Falknerporträt im Haag und der prachtvoll kühle Morette in Dresden, der bärtig in Pelzkragen, breit, frontal vor stumpfblaugrünem Grund steht. Glanzvoll aufgemacht ist noch Thomas Howard, Herzog von Norfolk in Windsor, mit dem breitgeformten Charakterkopf, sichtlich schon zu großer Form und wuchtiger Gesamterscheinung übergehend. In den späteren Bildnissen, so dem W. Butts und Frau in Boston, vorzüglich aber in dem prachtvollen, herben Porträt des Dr. John Chambers in Wien (Abb. 167) wird die Vereinfachung durch Weglassen alles spielerischen Details zu wuchtiger Gestaltung des ausdrucksvollen Kopfes, der durchaus das Bild beherrscht und vor dem stumpfen Grund, neben dem Schwarz des Gewandes trotz des bleichen Karnates zu lebendiger Formgröße herausquillt. Es ist ein Meisterwerk von monumentaler Größe. Holbein dokumentiert sich hier, wie in manch' anderem Stück und in seinen vielen, zum Teil mit farbigem Stift getönten Porträtzeichnungen als einer der größten Porträtmaler aller Zeiten. Die Sicherheit der Zeichnung, das klare Erfassen des Individuellen in den kleinsten Wendungen und Biegungen der Silhouette oder Innenzeichnung ist kaum je wieder übertroffen worden. Wir scheiden von dem Meister mit dem Gefühl, daß er, wenn auch keine Kraft von der hinreißenden Lebensfülle der ganz großen Führer der Hochrenaissance, doch ein Meister erster Qualität war. Er hat dabei wie kaum ein anderer Deutscher das Wesen der italienischen Renais-

Digitized by Google

sance, das der absoluten Sachlichkeit und logischen Folgerichtigkeit, der Klarheit im Denken und Bewußtheit im Gestalten des plastischen Realobjektes begriffen. Gewiß lag es nicht allein an den Dargestellten, wenn ihnen, wenigstens auf den mit künstlerischer Energie durchgebildeten Stücken, der Stempel der Charaktergröße und des Bedeutsamen aufgedrückt ist. Ein Vergleich mit anderen Zeitporträts, etwa der Oberitalienер Moretto oder Moroni, erweist es, und sicher tragen sie etwas von der bedeutsamen Geisteseinstellung des schöpferischen Gestalters, der sie eben mit dem Auge des höheren Geistes ansah und erfaßte. Das ist die schlichte Größe Holbeins, und ein Geschlecht wie das des grausamen Heinrichs VIII. kann doch solchem Gestalter seiner Charaktere dankbar sein. Sollten nicht selbst Shakespeares Charakterfiguren von dieser großen Individualisierung der Temperamente bei Holbein beeinflußt sein, sollte der Dichter nicht von der großen Zeichnung der Charaktere des deutschen Meisters gelernt haben? Die Kraft der Erscheinungen, mit der sie vor uns stehen, erhebt das ganze Geschlecht zu einer höheren Menschenart.

Aus der unendlichen Zahl der anderen Meister, die damals das rege Getriebe der künstlerischen Kultur ausmachen, sind vorzüglich noch zwei herauszuheben, von denen wiederum jeder eine ganz eigene Individualität ist und in dieser Eigenart deutsche Art charakterisiert, der es überall an großen gemeinsamen, beherrschenden Ideen gefehlt hat. Jeder pflegt sein eigenes Gärtchen, und die Kunst treibt so vielfältigste Blüten, wo manche derselben, als Sonderart liebevoller Pflege entsprungen, besonderen Duft und Farbe hat. Lukas Müller, gen. Cranach d. Ält. (1472—1553); wie der Name sagt, zu Kronach in Oberfranken geboren. Er wird neben den Größen deutscher Renaissance, neben Dürer, Holbein und Grünewald als hervorragender Meister genannt. Aber er fällt eigentümlich gegenüber jenen durch eine oft sehr weitgehende Handwerksmäßigkeit ab, wozu ihn leider der große Betrieb, in den er seit seiner Übersiedelung nach Wittenberg 1504 kam, verleitete. Von Friedrich dem Weisen dorthin berufen, wurde ihm als Hofmaler das Wappen mit der geflügelten Schlange verliehen, welche als Monogramm auf den vielen aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Bildern verwendet wurde. Sein ältester Sohn Hans, der früh starb, und Lukas, der die Werkstatt nach des Vaters Tode weiterführte, haben ihm bei der Vollendung der vielen Bilder gewiß zusammen mit einer Schar von Gesellen geholfen, so daß die eigne Hand des Meisters schwer noch festzustellen ist und viele Mängel doch seinen Helfern zuzuschreiben sind. So lassen viele mit seinem Monogramm signierte, aber von andern mitgearbeitete Stücke die originale Kraft vermissen, und es hat sich bitter gerächt, daß hier ein Künstler nicht immer alles daran setzte, sein Bestes zu geben. Gefährlich wurde für ihn auch, daß er in eine

Digitized by Google

kulturarme Gegend verschlagen wurde, wo er die zum emsigen Fortschritt notwendige Anregung und Konkurrenz nicht hatte. Die Rückbildung seiner Gestaltungskraft in ein eigentümlich primitives Stilisieren ist historisch-psychologisch äußerst interessant.

Sein Vater war sein Lehrer; aber wo er seine erste Kunst entfaltete, bleibt im Unklaren. Beziehungen zur Donauschule sind vorhanden, ebenso zu Dürer und seinem Kreis; zwischen 1502 und 1504 war er in Österreich. Seine Jugendwerke sind noch verborgen und so auch sein Jugendstil. Das erste sichere Stück, seine Madonna im Grünen in Berlin, signiert L. C. 1504 (Abb. 168) führt uns einen romantisch gestimmten Meister vor, der in leuchtender Farbenpracht schwelgt. Rot, warm leuchtend im Kleid der Maria, etwas kühler gestimmt bei Joseph und den Engeln, strahlt vor dem gelblichen Grün der Wiesen und der phantastischen Ferne mit dunkler braunroter Fichte und lichter Eiche. Wenn diese romantische Landschaft an die Donauschule erinnert, so scheint für die Gruppe mit den musizierenden und spielenden Engeln nicht sowohl Dürer und dessen Holzschnitt der hl. Familie im Marienleben, der ja erst 1510 publiziert wurde, oder die Verehrung Mariae (B. 96), als vielmehr Mabuse ausschlaggebend gewesen zu sein. Wir denken an dessen Madonna im Museum zu Palermo (Abb. 177) mit dem entzückenden Engelkonzert. Dazu soll dieser Mabuse vor Dürer Hofmaler bei Friedrich dem Weisen in Wittenberg gewesen sein und es wäre auch hinsichtlich der leuchtenden Farben nicht undenkbar, daß Cranach 1504, als er nach Wittenberg kam, dort Bilder Mabuses sah. Freilich hat man neuerdings dessen Aufenthalt in Wittenberg angezweifelt.

Allmählich hat die Wissenschaft Licht in die Schatten der Jugendzeit des Meisters gebracht. Man hat seine Hand in einer Reihe von Werken wiedererkannt, die ihn von einer ganz andern Seite, als er bisher bekannt war, zeigen. Auch in ihm tobte jene wilde religiöse Aufgeregtheit, die damals in der deutschen Kunst nach monumentalem Ausdruck einer leidenschaftlich erregten Seele rang. Es war ja die Zeit des Veit Stoß, von Dürers Apokalypse und Grünewalds Isenheimer Altar. Auch Cranach wurde in diesen Strudel hineingerissen; das bezeugen einige ihm von der Forschung wiedergegebene Stücke, die man zum Teil einem Pseudo-Grünewald wegen der scheinbaren Verwandtschaft mit diesem zuteilte, und weil man einmal das, was Zeitstil war, als Individualitätsstil aufnahm. Zeitlich voran steht eine Kreuzigung im Schottenstift zu Wien, etwa 1502, womit der auch schon handschriftlich bezeugte Aufenthalt des Meisters in Österreich dokumentiert ist. Eine zweite Kreuzigung in München von 1503 erweist seinen Aufenthalt in Bayern. Drei verwandte Holzschnitte in Berlin und eine naturalistische Schächerzeichnung kommen hinzu. Man hat an Jan Pollaks Beeinflussung gedacht, wie mir scheint, ohne Notwendigkeit. Hier

Digitized by Google

stürmt der Zeitgeist. Dabei muß festgestellt werden, daß gegenüber der wirren, vielfigurigen Aufgeregtheit der ersteren Darstellung auf dem Münchener Bild monumentale Vereinfachung bei eigenartiger Freiheit der Komposition zutage tritt. Denkt man an das alte Schema der reinen Frontalkomposition, das auch Grünewald noch pflegt, so überrascht die stark räumliche Anordnung und die Kühnheit, Maria und Johannes zusammen in die Mitte zu rücken, Christus am Kreuz, übrigens von großer Haltung und wuchtiger Form, rechts diagonal in die Tiefe zu schieben. Das Kruzifix ragt über einer reichen Gebirgslandschaft in den Gewitterhimmel hinein und beherrscht trotzdem das Bild, da es allein vor hellem Himmel in großer Silhouette steht, während alles andere, auch die beiden Schächer, von dunklem Grund und unruhigen Baumsilhouetten umfaßt und gewissermaßen verschlungen werden. Die belebende Silhouette herrscht allein in der Hauptfigur. Es ist unbedingt Cranachs Meisterstück. Ein weiteres Dokument einer lebendigen, charaktervollen Auffassung ist noch das in Rot aufgebaute Porträt des Dr. Reus, des Rektors der Wiener Universität im Nürnberger Germanischen Museum. Ein hl. Valentin in Wien schließt die sicher an Zahl geringe Auslese der Werke des Meisters vor seiner Wittenberger Zeit. Aber sie genügen, uns einen wesentlich höheren Begriff von seiner Gestaltungskraft beizubringen als bisher.

Als Cranach nach Wittenberg kam, fand er Jacopo de' Barbari dort. Beziehungen werden in den zwei Birkhühnern in Deckfarben zu Dresden erkenntlich, die wohl auf Barbari Einfluß hatten. Cranach war schon zu seiner Zeit als Stillebenmaler bekannt. Sein Katharinenaltar in Dresden von 1506 und die Vierzehn Nothelfer in der Torgauer Marienkirche gehören in diese erste Zeit. Zahlreiche Holzschnitte ergänzen das Bild. Das Jahr 1508 brachte mit seiner Reise nach den Niederlanden eine Wandlung. Die hl. Sippe in Frankfurt, Staedel, weist nicht nur in der freiräumlichen Anordnung, sondern auch im Kolorit mit den kräftigen Lokalfarben, ebenso in den Typen, auf den Einfluß der Antwerpener Schule vorzüglich des Mabuse. Eine Venus aus demselben Jahr in der Petersburger Eremitage zeigt denselben Geist der Nachahmung, der, von italienischem Formalismus gepackt, im Norden eine Schule der plastischen Gestaltung im Bilde zu bringen strebte. Aber diese romanistische Neigung nach großer Form hat nicht lange angehalten, und auch der niederländische Einfluß schwindet bald dahin. Wir werden das nicht bedauern, da wir hier die Leidenschaftlichkeit des früheren Cranach und die innere Wärme auch im Kolorit vermissen. Aber gerade diese Jahre haben eine Reihe ganz vorzüglicher Holzschnitte zu verzeichnen: ein Parisurteil, eine Ruhe auf der Flucht und Hieronymus, drei Turniere, dazu Passionen, alles Stücke, die einesteils in der Natürlichkeit der Erzählung, andernteils in dem Reiz der

Digitized by Google

landschaftlichen Szenerie oder der Brillanz der Ausführung (schillernde Panzer auf den Turnieren) eine gerade über Dürer hinausgehende Freiheit der Gestaltung erkennen lassen. Die Figuren verstreuen sich leicht in die romantischen Gründe, und ein breitstrahlendes Licht hellt die Innenszenen mit kühnen Tiefenperspektiven auf, die fern von jedem kompositionellen Schema sind. Auch die ersten Kupferstiche fallen in diese Zeit; so die Buße des hl. Chrysostomos von 1509 in feinster Durchführung, die an Kaltnadelarbeit erinnert; vorzüglich die Landschaft und die realistische Bildung der Bäume, der tonige Reichtum der Gründe sind außerordentlich. Aber wir spüren schon, daß der Künstler eigentlich kein Dramatiker war.

Das, was er von den Niederländern am ehesten beibehält, ist die glatte, polierte Malweise und die kleine Glanzlichtermanier, die er nicht wieder aufgegeben hat. Er entfernt sich aber sehr bald von seinen Vorbildern oder von dem auch in den Niederlanden gepflegten kompositionellen Aufbau. Seine schöne Madonna in Breslau erscheint fast bellinesk in der Strenge der Behandlung; auch die frühe Madonna zwischen weiblichen Heiligen in Wörlitz im Gotischen Haus hält sich in der Zusammenordnung der Figuren an das niederländische Halbfigurenstück und das italienische Schema der strengen Symmetrie. Wesentlich anders und natürlicher erfaßt ist das gleiche Motiv am gleichen Ort auf einem Altarbild von 1516. Es ist ein natürliches Sichzusammenfügen der Gestalten, die beinahe in ganzer Figur gegeben und, gegenüber dem dunklen Grund dort, in eine fein belebte Landschaft hineingestellt sind und wie aus dem Leben herausgegriffen scheinen. Diese zierlichen Frauenfiguren mit den niedlichen, puppenhaften Gesichtern, in der glatten Politur des zartrosa Karnates haben etwas von höfischer Geziertheit und Eleganz, die nun nicht mehr aus seinen Bildern weicht. Auch in seinen Holzschnitten, von denen nur die Ruhe auf der Flucht mit dem heiter lebendigen Reigen nackter Englein genannt sein mag, wird er zierlicher; auch die Romantik der Natur wird abgestimmt und geglättet.

Dieses Puppenhafte besonders seiner Frauenfiguren tritt in seinen Aktfiguren stark heraus. Sehr bald entfernt er sich da von dem klassischen Typus seiner nach italienischer Form gebildeten Venus in Petersburg. Durch sein ganzes, weiteres Leben geht eine lange Reihe von derartigen Bildungen, sei es als liegender Akt als Quellennymphe in Leipzig von 1518, als stehende Venus in Frankfurt von 1532 oder in Dresden, die Lukrezia von 1533 in Berlin, sei es als Adam und Eva in Braunschweig und Berlin, endlich seine verschiedenen Parisurteile in Gotha, Darmstadt (1528), Karlsruhe (1530), Apoll und Diana in Berlin 1530. Gewiß entfernt sich der Künstler weit von jedem klassischen Schönheitsideal, vorzüglich auch von dem Dürers. Gerade neben diesen (Abb. 169) gehalten, erscheint solch' Cranachsche Gestalt (Abb. 170) in ihrer ganzen Eigenart. Nicht darum, daß

Digitized by Google

die Dürer'sche Gestalt wirklich mit dem Dolche sticht, handelt es sich hier. Sie sticht nicht einmal ins Herz, und scheint es Pose, die noch leerer wirkt, weil diese Figur stark real gebildet ist und man darum auch den Vorgang, den Schmerz stärker realisiert wünscht. Wichtiger ist, daß bei dieser Raum, Licht und Schatten durchaus plastisch geformt sind, während Cranach eine in dünner Linie und vor einfarbigem Grund fein stilisierte, zierliche Gestalt gibt. Bei keinem Künstler wie gerade bei Cranach werden wir so sehr an die Florentiner Expressionisten erinnert, bei dem jungen Meister an Filippino, bei diesen sensiblen linear-stilisierten, unkörperlichen Akten an Botticelli und dessen Venus (Abb. 16), wobei freilich die Sentimentalität, die Botticellis Figurenorganismus durchbebt, nicht vergessen sein soll, während bei Cranach ein gut Teil spielerische Eleganz drinnen steckt: die leicht affektierte Haltung, die emailartige Glätte des Karnates, die leicht schwingende Rhythmik der Bewegung, das durchsichtige Schleiertüchlein u. a. Zahllos sind die Bilder, die Cranachs Empfindsamkeit für das Zierliche, Feine, für die flüssige Linie und das leicht Sentimentale zarter Frauengestalten erweisen.

Daneben aber sollen wir nicht den andern Cranach vergessen, wie er noch in seinem späten Selbstporträt von 1550 fast als Achtziger männlich fest und robust vor uns steht. Dieser Cranach, der sich zu einer großfigurigen Monumentalität in männlichen Gestalten erhebt, spricht aus den Altarflügeln in Aschaffenburg, die für Moritz von Brandenburg und seine Stiftskirche in Halle ähnlich wie Grünewalds Mauritiusbild gemalt sind. Sie wurden einmal Grünewald zugeschrieben, und man wandelte den Autornamen, als man Grünewald wieder als Meister des Isenheimer Altares erkannt hatte, in Pseudo-Grünewald. Heute steht Cranachs Autorschaft außer Zweifel. Kardinal Albrecht als Erasmus erscheint freilich als freie Umwandlung der Grünewaldschen Figur. Freier ist das Porträt des Kardinals vor dem Kruzifix in München. In diese Gruppe gehört auch das Votivbild des Bischofs von Eichstätt in Bamberg.

Interessanter jedoch ist, was er als Porträtmaler schuf. Die stattlichen Ganzfigurenporträts Herzog Heinrichs des Frommen und seiner Frau von 1514 überraschen durch Größe der Haltung und Wirksamkeit einer lebendigen Farbengebung. Derselbe imponiert mehr als zwanzig Jahre später (1537) ebenda durch Schärfe der Charakteristik, die auch sonst, wie etwa auf Friedrich dem Weisen in Sibyllenort, bei Dr. Scheuring in Brüssel (1529) und auf dem Selbstporträt von 1550 die hohe Qualität seiner Porträtkunst ausmacht. Das Knorrig-Markige seiner Formgebung ist von überraschender Kraft und erhebt ihn an die Seite Holbeins, läßt uns diese sprechenden Charakterköpfe sympathischer erscheinen als Dürers glatt polierte und geposte Porträts. Berühmt ist dann Cranach als Porträtmaler der Refor-

Digitized by Google

mation. Auf dem großen Erlösungsbild in der Weimarer Stadtkirche mit dem greisen Luther und sich selbst hat der Künstler vielleicht das letzte Zeugnis seiner Kunst sowohl als auch seiner Glaubensstärke und Freundestreue gegeben. Er war dem verbannten Kurfürsten nach Weimar gefolgt, und dort ist er 1553 gestorben.

Seine Werkstatt führte sein Sohn Lukas Cr. d. J. (1586) weiter. Schon der ältere Sohn Hans, sicher auch der begabtere — ein bezeichneter Herkules und Omphale in Nürnberger Privatbesitz — hatte dem Vater geholfen, aber er starb früh. Die Werke der einzelnen Meister oder der sonst noch tätigen Gesellen voneinander zu scheiden, ist eine undankbare Arbeit. Jedenfalls steht immer die Persönlichkeit des Meisters selbst über allem, in dem man bei aller Liebe für die zarte Weiblichkeit und die gotische Liniensensibilität nicht den männlichen Gestalter kraftvoller Erscheinungen vergessen soll. Die Sinnlichkeit stand ihm nicht mehr nur als sentimentales Linienspiel in gotischer Irrealität vor, sondern er war in seinen rein künstlerischen Neigungen der echte Renaissancemensch. Daß er sich nicht dem gekünstelten Formalismus Dürers oder der niederländischen Romanisten ergab, gereicht ihm und seiner Originalität nur zur Ehre. Er ist, wie kein anderer Maler der Zeit, Deutscher geblieben. Auch die Phrase vom barocken Spätstil kann man nicht billigen. In solchen Männerköpfen lebt kein barocker Geist, auch das ist und bleibt Renaissancerealität.

Donaustil! Dieser Name war schon bei dem jungen Cranach gefallen. Die Entstehung desselben ist noch zu sehr im Dunklen; man kann sogar an der Berechtigung dieser Namensbezeichnung zweifeln, denn er war vielmehr ein Zeitstil denn ein Lokalstil. Nun hat sich in den Donauländern, in Regensburg, ein Meister gefunden, der den Sinn für die bunte Vielfältigkeit der Landschaft, die verschiedenorts am Ende des 15. Jahrhunderts den deutschen Malern aufging, unbehindert des Eindringens italienischen Formalismus und niederländischen Lokalkolorites, weiterspann: Albrecht Altdorfer (1480—1538). Nachdem seine Wandmalereien in Regensburg, wo er 1505 Bürger wurde, verloren gegangen sind, sind wir auf seine kleinen Bildtafeln angewiesen. Er war ein vorzüglicher Feinmaler, und neben den Gemälden kommen die minutiösen Kupferstiche, Holzschnitte und zahlreichen Zeichnungen in Betracht. Er war es, der das, übrigens schon seit der Miniaturmalerei vorhandene Landschaftsidyll weiterführte und darum der Begründer der Landschaftsmalerei genannt werden kann. Die frühesten Stücke in Berlin von 1507 sind ähnlich Cranach's Ruhe auf der Flucht von bunter Vielfältigkeit im einzelnen. Der Künstler baut sich für seine Figuren Kulissen. Die Landschaft erscheint als Fernblick hinter einer dunklen Baumkulisse. Auf der Ruhe auf der Flucht ebenda von 1510 häuft er die Einzelmotive, die etwas wirr übereinanderstehen; die Figuren selbst stellt er ganz

Digitized by Google

in den Vordergrund. Der Mittelgrund fehlt. In seiner malerischen Tätigkeit folgte dann eine Unterbrechung. In den Jahren 1511—1517 entstand eine Reihe von feinsten Zeichnungen auf getöntem Papier, die voller Reize sind; ebenso Holzschnitte und Kupferstiche. Noch das aus dieser Zeit stammende Weihnachten in Berlin ist mehr romantisch als naturalistisch ausgestattet. Die Figuren sind hier wie etwa auch auf dem Ritter Georg in München von 1510 nicht in ein rechtes Verhältnis zum Raum gebracht.

Das Bestreben, ein geordnetes Verhältnis zwischen Figuren und Hintergrund zu gewinnen, wächst sichtlich. Eine Wiener Anbetung der Könige scheint unter Einfluß von Dürers Baumgärtnerischem Altar die Tiefenentwicklung durch Figurenbewegungen und Verkürzungen zu realisieren. Dieser eben vielleicht von Dürer übernommene Sinn für die plastische Realität des Raumes, wobei aller plastischen Körperlichkeit, und zwar sowohl den Figuren, den Gebäuden wie den Bergen mehr Festigkeit und Masse gegeben wird, zeigt sich vorzüglich in einer Reihe verstreuter Bilder der Quirinuslegende (um 1520). Hier bewegen die Figuren sich frei und leicht in den Räumen; in Luft und Licht bilden sie sich zur lebendigen Gestalt heraus. Er formt auch den Raum nicht nur durch Tiefenbewegungen der Figuren, sondern auch durch Tiefenrichtungen der Wege oder der Brücke, wie etwa auf der Abführung der Heiligen im Nürnberger Germanischen Museum. Endlich bringt er große Wirkungskontraste wie auf dem Martyrium, wo unter der dunklen, von schweren Figuren bedrängten Brücke eine duftige, aber räumlich klare Flußlandschaft aufleuchtet. Mit welcher Sinnlichkeit er in dieser Zeit auch mächtige Innenräume zu formen versteht, dafür ist die wundervolle Geburt Christi in der Münchener Pinakothek (Abb. 171) das glänzendste Beispiel. Denken wir einmal an Pacher, der ja als der größte deutsche Raumrealist gilt, so erscheinen uns dessen Kircheninterieurs, wie übrigens auch das Grünewalds auf dem Isenheimer Altar, kalt architektonisch und zu den im Vordergrund aufgebauten Figuren als Hintergrund behandelt gegenüber Altdorfers großer, malerischer Gestaltung. Malerisch sage ich, weil die Licht- und Tonwerte der Räume, nicht die Gewölbekonstruktion und der architektonische Aufbau des Interieurs ausschlaggebend sind. Im Seitenschiff der Kirche entwickelt sich ein dämmriges Helldunkel von großer, formender Kraft, und wie ein Lichtphänomen strahlt der Chorraum resp. das Mittelschiff dahinter auf. Hier arbeitet schon ein echter Maler mit Tonwerten, die malerisch die beiden Räume charakterisieren und in lebensvollen Kontrast zueinander bringen. Im Helldunkel des Seitenschiffes spielt sich die intime Wochenstubenszene ab. Wir sind erstaunt über die gute, perspektivische Zeichnung der Gewölbe. Ein entzückender, durch die Räume schwingender und so beide Räume verbindender Engelreigen schwebt über der Szene. Das Charakteristische dieser Epoche

Digitized by Google

um 1520, die starke Realisierung der Erscheinungen, indem die Figuren in kräftigem Licht modelliert vor uns stehen, aber auch der Raum sinnlich faßbar dasteht, zeigt sich auch hier.

Aber der Künstler bleibt nicht bei dieser großen Gestaltung, die in die klassische Zeit um 1520, da aller Geist der Renaissance die höchste Höhe erreicht, fällt. Bunte Vielfältigkeit in kleinstem Format macht sich breit. Dazu eine wilde Phantastik, besonders in der Architektur. Altdorfer baut Renaissancepaläste sonderbarster Art auf, so auf der Susanna im Bade in München, als ob der Künstler zum Baumeister werden wollte. Oberitalienische Renaissance in phantastischer, deutscher Abwandlung steht vor uns, An Stelle der klar faßbaren Raumrealität tritt der weite Unendlichkeitsraum, der mit dem Vielerlei in Figuren, Bäumen, Bergen, Tälern, Häusern, Städten oder auf der Schlacht bei Arbela (München) mit kämpfenden, bunten Heerscharen bevölkert ist. Weite Fernblicke über Städte, Berge, Gebirgsseen bei phantastischer Bewölkung oder malerischem Sonnenuntergang zeigen, wie sehr es ihm in dieser Zeit an der Darstellung des Unendlichen zu tun war. Das Figürliche wird aufgesaugt und verstreut sich, ja es verschwindet sogar gelegentlich, wie auf der kleinen Waldlandschaft in der Münchener Pinakothek (Abb. 172), die als das erste Landschaftsbild deutscher Malerei angesehen wird. Es ist ein der Wirklichkeit entnommenes Stimmungsidyll, wo wir aus dem dunklen Wald heraustretend, ein idyllisches Tal mit Burg und Bergen am Wasser erschauen. Das Waldbild hat über die Baumromantik des frühen Ritters Georg (ebenda) von 1510 jene sprechende Wahrhaftigkeit gewonnen, die uns in der Natur so lebendig packt. Die Landschaft ist Individualität von eigner Seelenstimmung geworden.

In mehr oder weniger enger Beziehung zu Altdorfer, vielleicht mehr nur im Zeitgeist verwandt, steht eine ganze Gruppe von Kleinmalern. Mit ihm zusammen arbeitet Melchior Feselen († 1538) an einer Reihe von Schlachtenbildern in München von 1529. Ostendorfer († 1559) ist sein Nachfolger in Regensburg. Als illustrative Erzähler aus dem Landsknechtleben sind einige Schweizer Maler zu nennen: Nik. Manuel Deutsch (1488—1530), Urs Graf (1485—1530), Kleinmeister, die durch die Feinheit des Kolorits und Lebendigkeit der Figuren auffallen. Der Bedeutendste aus Altdorfers Umgebung, Wolf Huber († 1553), hat neben überraschend freien, von breitem malerischem Lichte aufgelockerten Darstellungen mit landschaftlicher Weite, so etwa die Flucht nach Ägypten in Berlin, leidenschaftliche Passionsszenen geschaffen. Vorzüglich die Kreuzaufrichtung in der Wiener Galerie ist von einer überraschenden Dramatik und Größe bei besonderer Kühnheit des aus der Tiefe nach vorn gehobenen Kruzifixes. Flackernde Lichter beleben die düstere Färbung; in dunklen und hellen Schichten bewegen sich die Figuren freiräumlich. Wir werden an Tintoretto oder noch mehr

Digitized by Google

an Rubens und dessen Kreuzaufrichtung in Antwerpen gemahnt, für das nie sonst ein ähnlicheres Vorbild nachzuweisen ist. Sollte es der große Vlame bei seiner Heimfahrt aus Italien gesehen haben? Oder war nicht vielmehr unter all' dem, was das grausame Geschick der Zeit zerstörte, Ähnliches und vielleicht noch Größeres in der deutschen Kunst vorhanden?

Wieviel besser hat das Geschick über anderen Kulturen gewaltet! Was der Bauernkrieg und die Glaubenskämpfe nicht schon im 16. Jahrhundert zerstörten, das holte der Dreißigjährige Krieg gründlich nach. Wenn wir die Zahl der Altäre wissen, und das Geringe, was noch da ist, in Betracht ziehen, so wächst die Leistungsfähigkeit der deutschen Kunst ins Ungeheure und rückt an Schöpferkraft und Gestaltenfülle an die Seite Italiens.

Ist so Außerordentliches an großer Kunst zerstört worden, so bietet sich nun an anderer Stelle ein wenn auch notdürftiger Ersatz. Es sind Kupferstiche und Holzschnitte der Kleinmeister. Schon die unendliche Masse bezeugt die fabelhafte Fruchtbarkeit der Zeit im künstlerischen Gestalten. Es ist, wie gesagt, nur ein notdürftiger Ersatz, denn all' diese Meister ragen schon über die große Epoche deutscher Kunst, d. h. über das Jahr 1525 hinaus. Manieristisch-romanistische Neigungen nach Dürers Vorbild und immer auf Italien und die Antike bezugnehmend, charakterisieren diese im engsten Zusammenhang mit Goldschmiedekunst und Architektur stehenden Künste zu einer Art gelehrtem Handwerk. Es ist ein eigenartiges Gemisch kleiner, akademischer Weisheit und sorgfältigster, handwerklicher Kleinarbeit. Für die Architektur liefert sie Ornamentstiche und Vorlageblätter, für Plastik und Malerei Aktstudien und Kompositionsschemen; sie illustrieren weiterhin mehr antike Schriftsteller als biblische Szenen. Es ist so keine Kunst, die uns recht warm werden läßt; wir müssen ihr sogar den ganzen Verfall der Zeit in eklektischer Nachahmung fremder Art und Verleugnung eigenen Wesens zur Schuld zuschreiben. Die außerordentliche Verbreitung der Blätter in Künstler- wie Laienkreisen erwirkte gewiß besonders die Entfremdung von eigener, origineller Weise. Wir wollen uns darum kurz fassen und diese verhängnisvollen Eklektiker nicht allzu hoch einschätzen. Unter den Nürnbergern, die in engstem Zusammenhang mit Dürer schufen, stehen Sebald Beham (1500—1550), Barthel Beham (1502—1540), unter denen der zweite der bedeutendste ist. Seine Aktszenen kämpfender Männer nach Pollajuolo's Vorbild, die Landknechtsszenen, schöne Madonnen u. a., die Volksszenen, Dorfhochzeiten u. a. von seinem Bruder Sebald sind immerhin feine Arbeiten. Georg Pencz (1500—1550) aber arbeitet wie H. Aldegrever (1502—1555), ein sicher in Nürnberg geschulter Westfale, mehr mit antiken Mythologien, Allegorien und im Ornamentstich. Fruchtbarer als die Dürerschule ist die des W. Altdorfer, der sich auch im Stich als ein ganz feiner Meister des Landschafts-

Digitized by Google

idylles gezeigt hatte. In seiner Gefolgschaft haben zwei fränkische Meister Augustin Hirschvogel (1503—1569) und Sebald Lautensack dies Landschaftsidyll weitergebildet, wobei sie das von Altdorfer schon verwendete Ätzverfahren benutzten. Sie rücken in Hinsicht auf die schöpferische Phantasie landschaftlicher Raumgestaltung, wie in der Breite und Durchsichtigkeit der Lichtbehandlung in die Reihe der ersten Landschaftsmaler Die übrigen Kleinmeister wie Jacob Bink, Hans Brosamer, Virgil Solis, Jost Amman u. a. können wir übergehen.

Überschauen wir noch einmal den höchst interessanten Entwicklungsgang der deutschen Kunst von 1500—1530, wie er sich in den Werken fast eines jeden der führenden Meister widerspiegelt. Das ausgehende Jahrhundert ist zu bunter, fast wirrer Vielfältigkeit in leichter Erzählerlust gekommen. Schnitzaltäre und Fenster sollten mit farbigen Gestalten und Gemälden geschmückt werden. Unter den Einflüssen dieser beiden Techniken schwankt man zwischen herber, holzgeschnitzter Art mit expressionistischer Silhouette und feiner Durchsichtigkeit der Glasgemälde. Eine lebhafte Phantasie verbindet beide miteinander, wobei das, was wir künstlerische Vorstellung im formalistischen Sinne nennen, ganz im Unklaren bleibt. Wie Blitzlichter erscheinen die Bilder in der Phantasie kaum faßbar und schillernd, und immer mit starker Leidenschaftlichkeit aufgegriffen. Apokalypse, Isenheimer Altar, der junge Cranach bezeichnen dieses erste Stadium des Sturmes und Dranges einer Volksseele, in der überraschend freie, malerische Schöpferlust erwacht und aufflammt. Das Stadium männlichen Kraftgefühles folgt und strebt nach Klarheit der Vorstellung, nach Greifbarkeit und Plastik in Figur wie Raumgestaltung. Es dauert bis etwa 1525. Dürers Marienleben, Passionen, die Meisterstiche, Grünewalds Tauberbischofsheimer Altar, Altdorfer der Zeit um 1520, Baldung und Holbeins Madonna Meyer charakterisieren diese Epoche. Dann folgt aber, dank der Hingabe an fremde Weise, eine Zeit formalistischer Ernüchterung und akademischer Erstarrung einerseits und manieristischer, fast barocker Gesuchtheit anderseits. Seit 1525, seit dem Jahr, über das der Bauernkrieg in bolschewistischer Zerstörungswut seine flammenden Fackeln warf, geht es rasend bergab. Schon 1530 stehen wir auf einem Trümmerfeld.

Digitized by Google

## 18. Der Untergang des niederländischen Naturalismus im Manierismus wie Romanismus und seine Wiedergeburt durch Brueghel.

So hoch man die Bedeutung der italienischen Renaissance einschätzen mag, die neuerliche Forschung hat es erwiesen, daß hier zwar eine ungeheure geistige Tat vollbracht wurde, daß es aber in der Entwicklungsgeschichte noch andere Lösungsmöglichkeiten gegeben hat und im Norden für sich in Fortsetzung des Mittelalters ein eigenes künstlerisches Prinzip lebendig war. Für Italien bedeutete die Hochrenaissance die geniale Lösung, vielleicht aber den Endpunkt zugleich. Wenn uns schon die weitere Unfruchtbarkeit des Renaissanceprinzips, die nach der stark subjektivistischen Leistung der genialen Führer eintrat, bedenklich stimmen konnte, noch verdächtiger wird es, wenn wir nach dem Norden schauen. Auch in den Niederlanden, wo sich in engem Zusammenschluß der künstlerischen Energien des kleinen Landes, besonders in Gent und Brügge, blühende Kunstzentren entwickelt hatten, hatte eine eigene Renaissance eingesetzt, beginnend mit den streng realistischen Bestrebungen des J. van Eyck, die von eigenartiger Festigkeit und Klarheit an die italienische Bewegung erinnerte. Zwar dämpfte Roger van der Weydens Stilisierungsprogramm stark den Realismus, aber in Hugo van der Goes erhob sich die nordische Energie in der Verfolgung eines subjektivistischen Naturalismus und eines stark individuellen Kolorismus zu neuer Kraft, die so stark war, daß sie selbst nach Italien hin wirkte, dort eine expressionistisch-malerische Richtung veranlassen und selbst der Hochrenaissance wichtige Anregungen geben konnte.

Man hätte glauben sollen, daß die nordische Malerei nach so gewaltigem Einsetzen bewußter, künstlerischer Willenskraft in sichere Bahnen geleitet worden wäre. Aber schon die nächsten Nachfolger versagten. Memling hatte ganz Roger van der Weydens Manier angenommen, Gerard David war ein weicher, schönheitlicher Gestalter gewesen. Bei ihm aber wie bei vielen Zeitgenossen will sich die Phantasie bald in genrehaften Nebensachen, bald in landschaftlichen Gründen ausleben. Man muß nach einer Erklärung dafür, daß soviel individuelle Begabung kein hohes Ziel finden konnte, suchen. Die Forderung der kirchlichen Kunst ging auf das Figürliche und die Begabung der Nordländer war anders gerichtet. Grade das, was, wie die spätere Entwicklung offenbart, ihm am nächsten liegt, Stimmungsmalerei im Interieur wie im weiten Raumbild der Landschaft kamen nicht in Betracht. Weiter aber ist es bedeutsam, daß der Nordländer in einer viel naiveren Arbeitsweise verharrte und sich erst später als der Italiener gedanklich über die Probleme der Kunst klar wurde.

Digitized by Google

Abb. 157. M. Grünewald, Madonna im Grünen (um 1516). Stuppach.

Digitized by Google

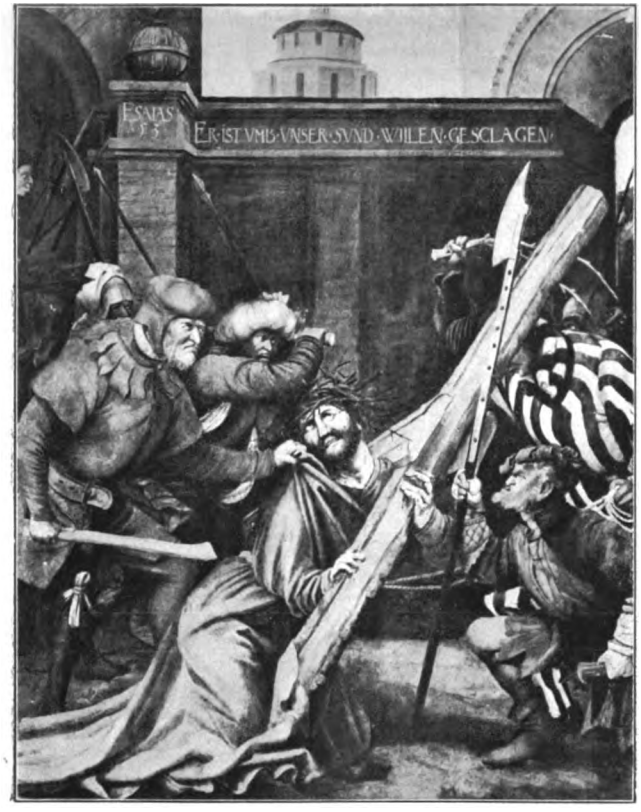



Abb. 158. M. Grünewald, Kreuzschleppung (um 1518). Gal. Karlsruhe.

Abb. 159. Th. Greco, Kreuzigung (um 1600). Prado, Madrid.

Digitized by Google

Abb. 160. M. Grünewald, hl. Erasmus u. Mauritius (um 1522).
A. Pinakothek, München.

Digitized by Google

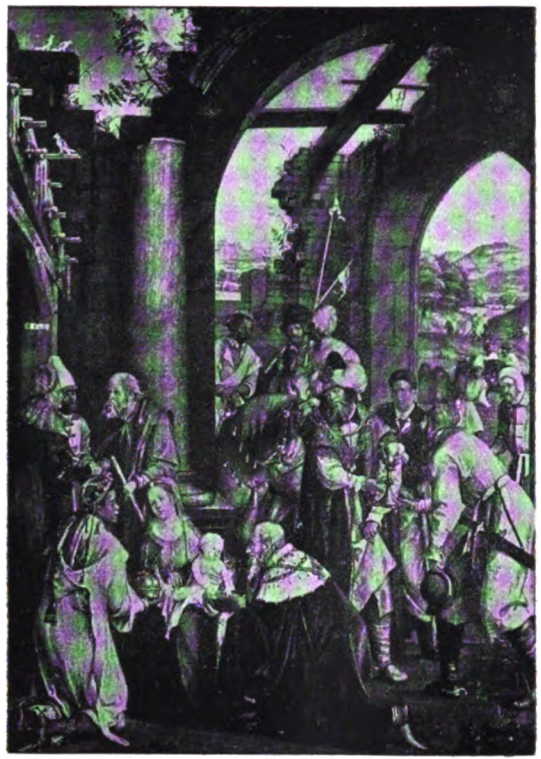


Abb. 161. Hans v. Kulmbach, Anbetung d. Könige (1511). K. Friedrich-Mus., Berlin.

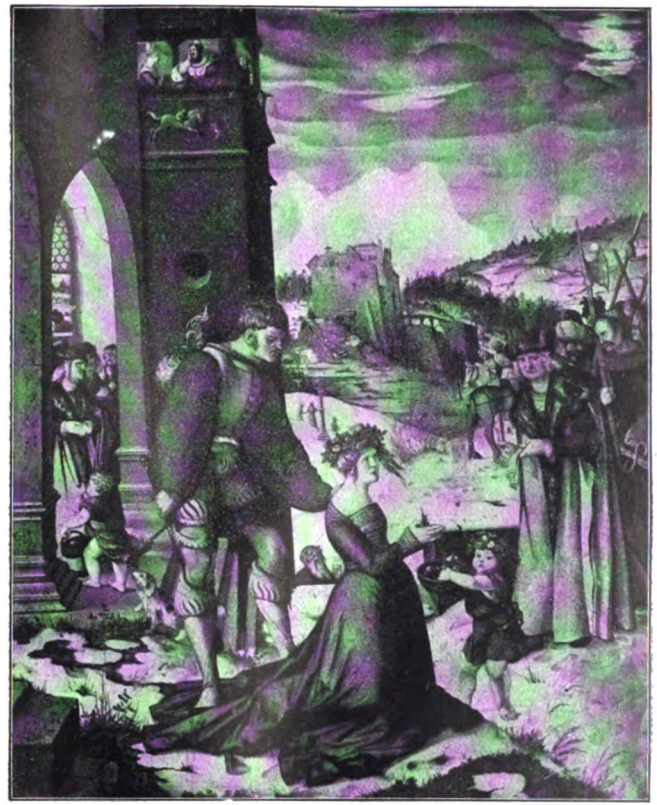


Abb. 162. Baldung Grien, Martyrium der hl. Dorothea (1516). Rudolphinum, Prag.

Digitized by Google

Abb. 163. H. Burgkmair, Madonna im Grünen (1509). Germ. Mus., Nürnberg.

Abb. 164. Meister von Meßkirch. Kreuztragung Christi. Germ. Mus.. Nürnberg.

Digitized by Google

Abb. 165. H. Holbein d. J., Madonna Meyer (um 1522). Schloß, Darmstadt.

Digitized by Google

Abb. 166. H. Holbein d. J., Georg Gisze (1532).
K. Friedrich-Mus., Berlin.

Abb. 167. H. Holbein d. J., Hofarzt Chambers (1542).
Hofmuseum, Wien.

Digitized by Google

Abb. 168. L. Cranach d. Ält., Madonna (1504). K. Friedrich-Mus., Berlin.

Digitized by Google

Das gab dem Italiener einen gewaltigen Vorsprung. Es gab ihnen die Sicherheit im künstlerischen Wollen, eine Bewußtheit und zugleich Einseitigkeit, wie sie freilich erst am Ende des Quattrocento mit der Hochrenaissance gewonnen wurde. Es ergab sich ein ganz bestimmtes Programm, das in seiner gedanklichen Klarheit bald die ganze Welt erobern sollte. Das mittelalterliche und auch das nordische Schaffen war viel mehr ein aus unmittelbaren Eindrücken schöpfendes, sentimentales Gestalten, während jetzt künstlerischer Rationalismus die Oberhand gewann. Das war aber auch der Anfang akademischer Kunstformulierung.

Der nordischen Kunst wurde damit die Naivität genommen. Dies Emporschrauben einer gedanklichen Absichtlichkeit ergab zunächst einen Manierismus, der aber, abgesehen von gewissen Gespreiztheiten, der Phantasie noch freien Raum ließ. Italienischer Einfluß drang jedoch immer stärker ein, romanischer Formalismus verwischte alle Originalität, die sich nur noch im Porträt erhalten konnte. Neben diesen Manieristen und Romanisten geht eine kleine Gruppe Naturalisten, die sich von jenen Gesuchtheiten freihalten und die unterirdischen Fäden von einem naiven Naturalismus des 15. in die frische Unbefangenheit des 17. Jahrhunderts herüberführen. Natürlich lassen sich die Gruppen nicht scharf voneinander scheiden. Die Landschaftsmalerei wollen wir für sich nehmen, auch sie verfiel dem Manierismus und steht im 16. Jahrhundert ebenfalls im Zeichen des Verfalls. Bei den Naturalisten, die wir ebenso die Charakteristiker nennen könnten, werden wir alle jene Meister unterbringen, die in Erhaltung der originellen Art an der direkten Auseinandersetzung des Künstlers mit der Natur festhielten und nicht fremde Manier oder romanistische Formel übernahmen. Aus ihnen hat sich dann die große wahrheitstrebende, lebenstrotzende niederländische Schule des nordischen Barocks entwickelt.

Der bedeutendste Meister am Anfange des Jahrhunderts, der wegen seiner persönlichen Qualitäten weder der einen noch der andern Gruppe zugeteilt wird, ist Quentin Massys (geb. 1466, 1491 Freimeister, † 1530). Er war ein außerordentlich fruchtbarer Künstler und hat den Charakter der Antwerpener Schule, man möchte fast sagen für alle Zeiten, bestimmt. War er es doch, der die Reize farbenschillernder Pracht und Üppigkeit nicht nur, sondern auch die Schönheiten großer Figurenkomposition entfaltete. So hat er wie kein anderer Meister schulbildend gewirkt und sowohl maltechnische wie, kompositionelle Qualitäten, die sich in der Gefolgschaft der vlämischen Schule erhalten und vererbt haben, entwickelt.

Ausgegangen vielleicht aus der Schule des Albert Bouts, beginnt er bei ganz kühler Farbenskala und bleichem Karnat wie bei noch ziemlicher Schärfe der Zeichnung und glatter Politur des Farbenauftrages mit einer etwas harten Buntfarbigkeit. Dann aber hat er seine kompositionelle Be-



Digitized by Google

gabung in zwei großen Werken dokumentiert, in dem Annenaltar in Brüssel von 1509, Museum, und in dem Johannesaltar in Antwerpen, Museum (Abb. 173) voll. 1511. Das erstere Stück ist im Aufbau noch von feiner, linearer Strenge und fast mathematisch verrechneter Symmetrie. Hier lebt die Dreiecksformel der Italiener. In gleichmäßigen Dreiecken sind die Figuren etwas schematisch zusammengeordnet. Eine ziemlich starre Rhythmik von fallenden und steigenden Linien von Kopf zu Kopf der Figuren, mit einer in der Balustrade betonten klaren Horizontale und bei streng architektonischem Aufbau, der die breitere Mitte mit Hilfe einer gemalten Kuppel heraushebt, beherrscht das Ganze. Trotzdem fehlt das rechte, zusammenfügende Verhältnis der Gestalten untereinander, jede derselben wirkt wie ausgeschnitten in der scharfen Silhouette und es resultiert eine reliefmäßige, wenn nicht flächige Wirkung. Wir werden an Roger van der Weydens Anbetung der Könige (Abb. Bd. I) erinnert, deren scharfgeschnittene Formgebung ebenso wie durchsichtiger Hintergrundbau vorbildlich gewesen sein mögen. Freilich zeigt ein Vergleich, wie doch die sinnliche Realität nicht nur in der Rundung der Formen und der Fülle des Faltenwurfes, sondern auch in der Pracht und Sinnlichkeit der Farben gewachsen ist. Auch die Plastik der Architektur hat ebenso wie die Kraft des Schattenschlages zugenommen. Es ist dieselbe Bereicherung der sinnlichen Vorstellungskraft wie auch in Italien. Man wird von einem gemeinsamen Wachstum der Menschheit reden, wenn man sieht, wie innig verknüpft die Welt des Abendlandes war, so sehr, daß von einer organischen Einheit geredet werden muß. Wir haben es darum nicht notwendig, von direkter Beeinflussung zu reden.

Das andere große Werk der Beweinung (1511) vom Johannesaltar zu Antwerpen (Abb. 173) läßt uns wiederum an Roger und seine Kreuzabnahme im Escurial (Abb. Bd. I) denken. Auch da derselbe Gegensatz zwischen der zeichnerischen Flächigkeit des älteren Meisters und der weicheren Fülle des Cinquecentisten. Vorzüglich charakteristisch ist für jenen, wie die Fläche des Bildes als Grundbegriff genommen ist und die Figurenkomposition wie ornamental-figürliches Lineament zur Dekoration der Fläche erscheint. Alle Ecken und Winkel sind mit feinem, zum Teil figuriertem Linienspiel ausgefüllt. Massys aber erfaßt die Gruppe als eine in sich geschlossene Körperlichkeit. Eine lebhaft bewegte, aber geschlossene Silhouette trennt sie scharf von dem weichbehandelten, landschaftlichen Grund. Diese Gruppe ist auch in sich deutlich konzentrisch behandelt, indem sich die Figuren um den Akt des mit kräftigem Licht- und Schattenspiel hingestreckten Christus gruppieren, wobei der scharf geschnittene, bleiche Akt eigenartig von den tiefen Schatten und dem bunten Farbspiel der Gewänder weich umrahmt erscheint. Freilich ist das kein italienisches Renaissance-

Digitized by Google

prinzip an sich. Auch die nordische Spätgotik bringt dieses Eingebettetsein. Ich brauche nur etwa auf Riemenschneiders Blutaltar zu verweisen. Hier aber ist es nicht formales, sondern beinahe ornamentales Interesse, das diesen nordischen Meister reizt, die scharf geschnittene, auf die expressionistische Linie stilisierte Hauptfigur durch solche weichtonige Umgebung besonders wirksam werden zu lassen. Man halte etwa Fra Bartolommeos (Abb. 57) und auch Michelangelos Pietà (Abb. 44) dagegen, um das andere, vielmehr formal gerichtete Wesen italienischer Auffassung zu erkennen. Bei Massys hat der Körper Christi nur in dem scharfkantigen Lineament Ausdruckswerte, während der „schöne Akt" der Italiener ohne Erkenntnis bleibt. Dagegen begnügt sich der Italiener mit einem tonigen Grund, so daß das Relief der Figuren allein wirksam wird, während der Nordländer in die Weite schweift und in der Tiefe eine sehr reiche, weichgeformte Berglandschaft ausbreitet. Vergessen darf nicht werden, daß sowohl dies harte Absetzen der Gruppensilhouette vom Grund, wie das eigenartige kontrastliche Farbenspiel auf Einflüsse der Gobelintechnik, in der Massys tätig war, zurückzuführen ist. Die Flügel mit dem Martyrium der beiden Johannes zeigen gegenüber denen des Annenaltars eine Bereicherung in der realistischen Belebung und Farbigkeit, wie im Schattenspiel.

Außer diesen beiden Hauptstücken wären noch viele Werke dieses sehr fruchtbaren Meisters zu nennen, so eine Reihe von Madonnen, von denen das Berliner Stück wegen der kühlen Farben und der affektierten Pose bei scharfer Formgebung leonardesk erscheint und darum der späteren Epoche angehört. Vorzüglich aber sind seine Porträts, von denen der feingeschnittene Kopf eines Geistlichen in Gal. Lichtenstein, Wien (Abb. 175) hervorgehoben sein mag. Wichtig ist die vielmehr abgerundete büstenartige Form, während man bisher nur den Kopf gab. Von grober Sinnlichkeit ist der besonders realistisch behandelte Kopf eines Greises in Paris, Slg. Andrè vor weißem Grund, bei dem man unwillkürlich an den Strozzikopf des Meisters von Flémalle in Berlin oder an Eycks Palaporträt in Brügge denkt; die breite Sinnlichkeit der Behandlung fällt gegenüber dem feinen Linienzug oder der detaillierten Sorgsamkeit der beiden andern auf. Auch für die genrehafte Behandlung des Porträts entwickelt der Meister die schon vorher, etwa von Petrus Christus behandelten Motive in fortgeschrittener Weise. Der Geldwechsler und seine Frau in Paris, Louvre, wäre mit Christus' hl. Godebert und dem Geldwechslerpaar in Amerika zu vergleichen. Wir spüren hier oder auf Halbfigurenbildern mit tonigem Grund, wie etwa auf der Kurtisane mit dem verliebten Greis in Paris, Pourtales, das Verlangen, einen zusammenfassenden Grund und Interieurton zu gewinnen, während der ältere Meister den Grund mit dem scharfgezeichneten Detail zerkleinert. Für diese Motive hat er besonders in



Digitized by Google

Marinus von Romerswaele einen eifrigen Nachahmer gefunden. Die Bedeutung Quentin Massys als Landschaftler ist wie der schöne Grund der Beweinung oder anderer Bilder erweist, hoch einzuschätzen. Vielleicht kommt daher und aus den Beziehungen zum Gobelin die Vorliebe des Jahrhunderts für blaugrüne Farbenspiele.

Die zahlreiche Nachfolgeschaft des Meisters, aus der heraus sich die große, vlämische Schule entwickelte, könnte man zusammenfassend, sei es nach Darstellungsmotiven, sei es nach Manieren gruppieren. Denn jetzt beginnen sich mit dem Zurücktreten der kirchlichen Herrschaft in der Kultur und dem Erstarken des weltlichen Geistes die Künstler zu spezialisieren, was dann für das 17. Jahrhundert so charakteristisch wird. Porträt, Genre, Interieur und Landschaft sind die vier Hauptthemen. Nur die wenigen, ganz großen Geister stehen über solcher Spezialisierung. Wir werden aber vielleicht dem Geist der Zeit am besten gerecht, wenn wir die immer stärker hervortretende Scheidung in kirchliche und weltliche Kunst einhalten. Es ergibt sich, daß jene vielmehr im Bann der Tradition steht, während diese, einem frischen Naturalismus nachgeht, der sich als Erbteil des 15. Jahrhunderts neben der strengeren Richtung gehalten hat.

So gehören die Manieristen und Romanisten, von denen wir jetzt reden wollen, in der Hauptsache zur Gruppe der Kirchenmaler. Da sie nur wenig individuelle Eigenart haben, wollen wir uns kurz fassen. Neuerdings zwar wendet man ihnen erhöhtes Interesse zu und sucht die meist anonymen Meister zu gruppieren. Es sind zunächst einige Künstler zu nennen, die noch mit Quentin zusammen arbeiteten und den großfigurigen Stil des Meisters weiterführten. Voran steht der bekannte Meister vom Tode der Maria, in dem man neuerdings Joost van Cleef, einen 1509—1540 tätigen Schüler des Quentin vermutet. Von ihm stammt der bedeutende Kölner Altar mit dem Tode der Maria, heute in München, Pinakothek (Abb. 174). Er ist von gewisser Üppigkeit und überraschender, lichtdurchtränkter Weiträumigkeit, aber sehr kühl im Ton und glatt im Farbenauftrag. Man kann ihm eine gewisse Größe nicht absprechen. Die zahlreichen andern Werke von der Hand des Meisters zeigen eine nur geringe Entwicklungsfähigkeit. Das Fleisch erscheint weich aufgelockert in kaltem, blassem Licht, ebenso der vielfältige Faltenwurf. Die stark aufgeputzten Gestalten, die gleichmäßigen Gesichtstypen charakterisieren den Manieristen. Alle andern Meister des großen Altaraufbaues—auch da ist in den Religionskämpfen sehr viel zerstört —, übergehend, wenden wir uns der Gruppe der Manieristen zu, die am kleinen Altarbild haften, und es mit krausem, geschnörkelten Detail überschütten, wobei die Bildfläche einen emailartigen, buntfarbigen Glanz erhält. Eine Anbetung der Könige in München, Pinakothek, von etwa 1520 wird einem Manieristen gegeben, dem man noch andere Bilder

Digitized by Google

zuteilen kann. Ein Meister der Mailänder Anbetung, ein Meister der Antwerpener Anbetung von 1518, ein Jan de Cock, ein maître des moulins, u. a. sind neuerdings als derartige Meister aufgestellt. Wenn man ihnen auch größeres Interesse zuwendet, so erscheint die Kuriosität größer als die Qualität. Phantastische Ruinen- und Stadtarchitektur, überlange, mit scharfem Gesichtsschnitt charakterisierte, oft fratzenhafte Gestalten, sich in überladenen Gewändern affektiert bewegend, dazu eine zum Teil magische Beleuchtung, oft sogar Kerzenlicht, lassen sie leicht erkennen. Ein Herrimet de Bles aus Bouvignes, den man nach der gefälschten Inschrift auf obengenannter Münchener Anbetung vermutete (tätig in Antwerpen nach 1530), scheint als Landschaftler bedeutsam, wie Bilder in Wien u. a. zeigen.

Jan Massys, des Sohnes Quentins, gehört zu der Gruppe der Manieristen, die vorzüglich im Halbfigurenbild etwas geleistet haben, ebenso Jan Mostaert, der Meister der weiblichen Halbfiguren. Sie leiten ebenso wie eine lange Reihe von Kirchenmaler zu der Gruppe der Romanisten, die von Italien ihre Anregung holten, über. Der Bedeutendste ist Jan Gossart, gen. Mabuse (geb. ca. 1478 zu Maubeuge; 1503 in der Lukasgilde, in Antwerpen, † 1541). In seiner Frühzeit hat der Künstler, in dem man übrigens einen in Wittenberg vor Cranach tätigen, niederländischen Maler vermutet, liebenswürdige Madonnenbildchen gemalt, die trotz der Renaissanceformen in der Architektur eher an Dürer, denn an die Italiener erinnern. Das ihm zugeschriebene Triptychon in Palermo (Abb. 177) steht Dürers Marienleben und Cranachs Berliner Madonna im Grünen von 1504 sehr nahe. Aber dann war er 1508—1509 in Italien und hat von dort eine zum Teil manieristisch-phantastische Romantik mitgebracht. Charakteristisch ist es, daß ihm gerade der phantastischste Kolorist, den Florenz überhaupt gekannt hat, Filippino Lippi angeregt hat. Von dessen Fresken in S. Maria Novella, Florenz (Abb. 19) hat er die phantastischen, architektonischen Gründe wie auf dem Lukasbild in Prag, Rudolphinum. Auf einem andern Bild gleichen Themas in Wien, Hofmuseum, von 1515, wird er strenger; dazu gewinnen die Formen hier wie auf weiteren Bildern an plastischer Körperlichkeit und strenger Formgebung, das Licht an Bestimmtheit und Kühle, die Farbe an gläserner Härte. Darstellungen wie Adam und Eva in Berlin u. a. erweisen sein auf das Formale sich versteifendes, künstlerisches Streben. Sie sehen wie gemalte Plastik aus. Freilich dürfen wir dabei nicht vergessen, daß auch nordische Meister, Jan van Eyck, selbst Grünewald, die Plastik im Bilde nachahmten. Aber man halte die Adam und Eva vom Genter Altar (Abb. Bd. I) daneben, um zu erkennen, wie romanisiert die Formgebung hier ist. Seine Danae (Abb. 179) oder eine Madonna in München sind reine Renaissancegestalten, wo die beinahe plumpe Fülle der Formen durch kräftige Licht- und Schattengebung aber auch durch die

Digitized by Google

strenge Renaissancearchitektur, dort eine offene Säulennische, hier eine geschlossene Rahmennische verstärkt wird. Da ist tatsächlich die nordische, gotische Mystik einer italienischen, nüchternen Gegenständlichkeit gewichen.

Nicht viel anders steht es mit Barent van Orley (geb. 1493 in Brüssel, 1518 Hofmaler der Statthalterin Margaretha, † 1542), der zugleich in einen gesuchten Bewegungsmanierismus verfiel. Raffael war sein Vorbild. Das Mittelstück seines Hiobsaltares im Brüsseler Museum erscheint wie eine Karikatur des Heliodor. An Stelle von Raffaels beherrschender Monumentalität ist ein aus der Tiefe hervorsprudelndes Knäuel von Menschen, die mit Armen und Beinen in der Luft herumfahren, gegeben. Die Aufgeregtheit und Dramatik hat er übernommen, aber die großen Ruhe- und Sammelpunkte der klassischen Komposition kennt er nicht. Sein Wiener Bild mit Szenen aus dem Leben der Apostel Thomas und Matthaeus ist früher und noch in der zierlichen Art der Manieristen gehalten, während seine Antwerper Altäre der sieben Werke der Barmherzigkeit, besonders aber der des Jüngsten Gerichtes die gesuchte Dramatik der Romanisten bringen. Aus der langen Reihe anderer Künstler seien nur die Namen genannt. Der gleichen Generation noch angehörend: Cornelis Schernier, gen. Conninxslo. aus Brüssel (1500—1558), der als Architekt bekannte, besonders als Zeichner für Teppichkartons tätige Lancelot Blondeel (1446—1561) mit stark oberitalienischen Reminiscenzen (Moretto), Michael van Coxcyen (geb. 1499 in Mecheln), Lambert Lombard (1505—1566), letzterer mit Pieter Pourbus d. Ält. (1510—1584) in die nächste Generation überleitend. Alle diese Meister waren wie auch Franz Floris (1516—1570) in Italien und brachten eine geleckte, an Bronzino erinnernde Manier mit, sind aber auch von Michelangelo beeinflußt und darum stark manieristisch. Floris gilt als der Begründer der Antwerpener Schule.

Die dritte Generation wandelt sich bedeutsam in dem Sinne, daß dank des stärkeren Einflusses der oberitalienischen Schulen an Stelle des florentinischen Formalismus lebhaftes Farbengefühl und frischer Naturalismus traten. Das Zeitgeschick, der Ausbruch der Bilderstürme hat es bestimmt, daß gerade in Antwerpen die Werke der älteren Generation, die vielfältigen, großen Altarstücke zum großen Teil weggefegt wurden. So war dieser neuen Generation Gelegenheit gegeben, die Antwerpener Kirchen mit ihren Werken zu schmücken. Man wird an diesen großfigurigen, im Ausdruck gesuchten Werken, denen aber durchgehends die letzte, künstlerische Gestaltungskraft fehlt, nur geringen Gefallen finden. Aber sie bringen doch in der schon barocken Massigkeit der Formen und maltechnischen Pracht der Farben die Grundlage zu einer neuen Monumentalität. Adräen Key, der durch Tintoretto beeinflußte Marten de Vos (1531—1613), Ambrosius Francken (1544—1618), Luas de Heere (1534—1584) der in Italien tätige,

Digitized by Google

Denis Calvaert, gen. Fiammingo, Bartolomaeus Spranger (1546—1627), die zum Teil von Venedig, zum Teil von der bologneser Schule abhängig sind, Otto van Veen (1558—1624), der Lehrer Rubens, Abraham Janssens (1575 bis 1632) sind es, die an Stelle des bisherigen, bleichen Kolorits leuchtendere, wärmere Farben und frischere Pinselführung zu bringen strebten, bis Rubens als Vollender des vlämischen Barocks kam. Aber all diese Romanisten ragen so wenig an ihre großen Vorbilder heran, sie werden aber auch so sehr von Rubens und seinem Geschlecht überstrahlt, daß wir gut über sie hinweggehen können. Weder der affektierte Manierismus noch der fremde Manier nachäffende Romanismus wird je für uns oder nachfolgende Zeiten von Interesse sein. Sie haben von sich aus so wenig zu geben, daß sie ohne nachhaltigen Eindruck bleiben. Auch die vielen tüchtigen Kupferstecher und Teppichwirker — denn gerade diese Technik war damals in Belgien im Aufblühen — haben mehr als Techniker, als Illustratoren und Dekorateure, denn als künstlerische Individuen zu bedeuten.

All' diese Meister haben ihr Bestes als Porträtisten gegeben. Sowohl die Massys, Mostaert, Meister der weiblichen Halbfiguren, Willem Key, Peter Pourbus, Martin de Vos und Franz Floris, als auch einige hervorragende Porträtisten, so Joost van Cleve d. J. (geb. 1518, seit 1554 in London), von dem sich die besten Stücke in Windsor Castle befinden, Nicolas Neufchâtel mit zwei Porträts in München. Der hervorragendste jedoch ist der Antonis Mor (geb. 1516 in Utrecht; 1547 in Lukasgilde Antwerpen: Hofmaler in Madrid, † 1576). Er war in Italien (1550), Spanien (1550) und London (1553) und hat für seine kühle aber klare Charakteristik von Holbein gelernt, so den feinen Schnitt der von festen Linien umrahmten Gesichter (Abb. 176), zumeist in Dreiviertelansicht und die sorgsame Pracht der farbigen Gewänder, überall von silberschillerndem Lichtglanz überschüttet. Noch Franz Pourbus d. J. sei genannt (1569—1622), der als Hofmaler in Paris tätig war.

Zu diesen vlämischen Meistern kommen die Holländer, die sich um die Wende des Jahrhunderts loszulösen beginnen. Es bilden sich allmählich in Leiden, Utrecht, Haarlem und Amsterdam Kunstzentren, die in fortschreitendem Maß die einheimischen bisher nach dem Süden, nach Brügge und Antwerpen verstreuten Kräfte heranziehen. So hatte sich schon am Beginn des Jahrhunderts Cornelis Engelbrechtsz (geb. 1468—1533) in Leiden seßhaft gemacht. Seine Neigung zu einer übertriebenen Charakteristik des Ausdruckes wird auf einem Kreuzigungstriptychon in Leiden, Museum (1510) offenbar. Von ihm ist sicher manches, was auch den vlämischen Manierismus charakterisiert, ausgegangen. Reizvoll sind eine lebhafte, warme Farbigkeit und weiche Lichtbehandlung. Sein Schüler Lucas van Leyden (1494—1533) nimmt für die nördlichen Niederlande die gleiche

Digitized by Google

Stellung ein wie Quentin Massys im Süden. Auch er war eine im Realismus des 15. Jahrhunderts tief wurzelnde, noch selbständige Persönlichkeit, auch er übte für Holland die gleiche schulbildende, besser gesagt zielbestimmende Kraft aus. Von Anfang an charakterisiert sich seine Kunst durch ein weitgehendes Interesse für Lichtmalerei. Das ist im Grund ein realistisches Interesse und gegenüber dem plastischen Formalismus der Vlamen eine für die Malerei wesentlich günstigere Aufgabe.

Von jetzt an wird die Lichtmalerei das Hauptproblem der holländischen Malerei. Freilich ist es nicht das Helldunkel, sondern das Freilicht. Die Farben werden blaß und durchsichtig. Der Raum füllt sich mit Licht und weitet sich. Der malerische Begriff von der Unendlichkeit des Alls, ein schon in der Gotik geahnter Begriff, der aber zunächst nur in der Architektur Verkörperung gefunden hat, wird immer lebendiger und drängt nach Versinnlichung. Daß man auch Räume malen kann, hat erst die Renaissance gelehrt. Die Italiener traten als formalistisch empfindende Architekten an das Thema heran und suchten es mit Linienperspektive und Überschneidung zu lösen. Die Nordländer hatten aber schon in der Miniaturmalerei und dann mit Jan van Eyck wie seinen Nachfolgern die malerische Seite des Themas erfaßt. Lucas van Leyden kann als der Meister gelten, der zuerst und am freiesten die Luft als Lichtsubstanz entdeckte. Er beginnt mit einer noch etwas spröden Malweise in der Art seines Lehrers wie etwa auf seiner Schachpartie in Berlin. Dann geht er zu einer vielmehr lockeren und durchsichtigen Farbenbehandlung über, wie seine Madonna oder der Hieronymus (Abb. 181) ebenda erweist. Man vergleiche letzteren, dessen helleuchtender Oberkörper im Profil von einer Lichtatmosphäre umstrahlt, wenn nicht durchleuchtet erscheint und dem durch den Kontrast der dunklen Baumkulissen noch mehr Durchsichtigkeit wie Leuchtkraft verliehen wird, mit Leonardos Hieronymus (Abb. 24) und dessen wuchtig-dramatischer Körperlichkeit. Helle Farbe und Licht sind des Holländers Gestaltungsfaktoren, bewegte Form und kraftvolle Schattenmodellierung gelten dem Florentiner alles. Auch das Madonnenbild in Berlin spottet in der lockeren Verteilung mit dem in die Tiefe über den grüngedeckten Tisch greifenden Putto jedem italienischen Kompositionsprinzip Hohn, ebenso wie in der hellen Buntfarbigkeit ein lichter Kolorismus Genüge findet.

Das Hauptbild dieser Epoche, der große Leidener Altar von 1528 (Abb. 180), der gewiß nicht frei von Manierismus ist, zeigt das deutliche Streben den Akten helleuchtende Farbigkeit zu verleihen, ganz entgegen dem plastischen Prinzip der Italiener, die klar gezeichnete, schattenfeste Monumentalkörper malen. Ferner aber besteht ein in der Vorstellung des Holländers gewiß zunächst mehr unbewußtes Allgefühl, die lebendige Vorstellung vom weiten, kosmischen Raum. Das ist malerisches Gefühl, das

Digitized by Google

ihn zu solch freier Verstreuung der Figuren in einem weiten, lichtdurchtränkten Raum befähigt. Man vergleiche damit Signorellis (Abb. 20) oder Michelangelos Jüngstes Gericht (Abb. 52), um die leichte, malerische Naivität des nordischen Meisters wertzuschätzen. Auf den Flügeln mit Petrus und Paulus, zwei groß charakterisierten Figuren, erscheint die weite freie Seelandschaft von gewisser Monumentalität, wenn auch der Augenpunkt zu hoch ist. Bei einem Vergleich mit Grünewalds Eremitenbildern in Colmar überrascht die große, räumliche Weite in ihrer überraschenden Realität und Fülle des Lichtes, das die knorrigen Gestalten vorn, aber auch die Uferlandschaft, das Meer und den Himmel umfängt. Der Meister, der 1522 in Antwerpen in der Lukasgilde eingeschrieben ist, war einer der besten Freunde Dürers auf seiner niederländischen Reise. Er empfing den deutschen Meister mit besonderen Ehren. War er es doch gewesen, der am gelehrigsten von Dürers Kupferstichen und Holzschnitten gelernt hat. Er bildet das verbindende Glied zwischen deutscher und holländischer Kunst. Er hat den Holländern Dürers Problematik übermittelt, freilich aber in eine typisch niederdeutsche, schlichtere Realität umgesetzt. Seine Kupferstiche sind die Grundlage für die Entwicklung der holländischen Graphik bis ins 17. Jahrhundert hinein. Wir bedauern, daß dieser malerisch so begabte Meister schließlich auch unter italienischen Einfluß geriet. 1527 ging er nach Middelberg zu Mabuse und mit diesem nach Flandern und Brabant. Seine Spätwerke wie etwa die Blindenheilung in Petersburg (1531) lassen den Niederschlag der romanistischen Richtung allzu deutlich erkennen: kräftige Schattengebung, feste Zeichnung des Figürlichen, hartes Kolorit mit wesentlich gestärkten Farben; die Landschaft baut sich kulissenhaft geschichtet zu einer schweren Masse auf. Dazu kommt das Gesuchte einer sorgsam durchdachten Figurenkomposition, das den Grundgedanken der italienischen Hochrenaissance, den Gruppenaufbau in bewußter, reliefmäßiger Gliederung widerspiegelt. Das Gleiche ist von einer Anbetung der Könige in Karlsruhe zu sagen. Figuren, Architektur wie Landschaft werden statuarisch als Glieder eines Aufbaues behandelt. Das war das Ende einer aus lebendiger Raumvorstellung schaffenden Malerei.

Noch mehr in den Bahnen dieser Romanisten wandelt Jan Scorel aus Scorel bei Alkmaar (geb. 1495; lernte in Haarlem, dann bei Jacob Cornelisz, einem tüchtigen Figurenmaler in Amsterdam, endlich bei Mabuse in Utrecht, lebte seit 1524 in Utrecht, 1527 in Haarlem, † 1562). Der Einfluß der Romanisten, der auf Frühbildern, wie dem schönen Altarwerk in Obervellach von 1520 freilich stark gedämpft durch deutsche Einflüsse — er besuchte Dürer in Nürnberg —, sowohl in der reichen Farbigkeit wie in der phantastischen Berglandschaft, so auch auf einer frühen Madonna, Berlin, erscheint, wird durch seine Italienreise — auch nach Jerusalem pilgerte er

Digitized by Google

— wesentlich gestärkt. Er war ein Künstler von hoher Begabung, den aber der Strom der Zeit zur Verleugnung eigener, heimischer Art mitriß. Man kann nicht leugnen, daß er es zu großem Verständnis südländischen Formengeistes gebracht hat. Das zeigt sich in der festen Zeichnung, wie auf der hl. Magdalena in Amsterdam von 1527 (Abb. 182), wo die Halbfigur der Heiligen in klarer Silhouette und in den braunen Schattendunkel sich vor den hellen Himmel und der Berglandschaft abhebt. Offenbar von italienischen Cassoni (Truhenbildern) beeinflußt, bringt er gerne das langgestreckte Breitformat. Zwei Stücke in Amsterdam mit Salomon und Saba, ferner Batseba im Bade erinnern an Franciabiggio und dessen Dresdener Cassone. Es ist bezeichnend für den in Italien weitergebildeten Meister, daß er nicht nur zu festerer Formgebung wie bewegterer Figurengestaltung gelangte, und das Reliefschema bevorzugte, sondern daß er auch die Raumbildung in kräftigen Farben und braunen Schatten bei reicher Tonabstufung und körperlicher Form sehr plastisch und vielfältig herausbringt. Die Folge war, daß auf diesen Landschaften mit kraftvollem Kulissenaufbau nicht durchsichtiges Freilicht wie auf Lukas frühen Bildern herrscht, sondern mehr modellierendes Helldunkel. Wir erkennen, daß jedes tiefe, schattenstarke Helldunkel und so auch das Rembrandtsche etwas von italienischem Renaissancegeist, dem der modellierenden Kraft der Schatten und Halbschatten in sich hat. Der Aufbau der landschaftlichen Gründe Scorels ist so von gewisser Monumentalität, etwa auch auf den Bildern in Haarlem von 1527. Auf einer Taufe dieser Zeit in Haarlem mit Reminiscenzen an Michelangelos betende Soldaten und die Sixtina, und mit schönen, nackten Frauengestalten dominiert die große, etwas schwere Landschaft bei einem kühlen Gesamtton des Lichtes und kräftiger Farbe, während eine Taufe aus später Zeit in Berlin sehr geschraubte, im Geiste Michelangelos übertriebene Figuren in den Vordergund rückt und in einer trüben, schmutzigen Farbenstimmung stecken bleibt. Der schöne Lichtglanz ist verschwunden, der die Bilder der mittleren Zeit auszeichnet und sich etwa bei einem kraftvoll geformten Männerkopf in Berlin so herrlich verklärend und reich überflutend um die lichten Fleischtöne legt. Wir wissen hier, daß auch für ihn als Holländer das Lichtproblem Zweck und Ziel der Malerei war, von dem er leider mit der romanistischen, antikischen Bewegung abgedrängt wurde.

Ins Ungeheure treibt der Romanismus dann eine Gruppe von Künstlern, die zu lebensgroßen Figuren übergehend, die Monumentalität der großen Italiener erreichen, wenn nicht übertrumpfen wollen. Der Schüler Scorels Marten Heemskerck (1498—1574), ist neben Cornelis Cornelisz in Haarlem mit manieristischen Bildern vertreten (Abb. 183). Mythologische Motive in durchaus reliefmäßiger Gestaltung charakterisieren das unsinnige Streben der Nordländer, es in figürlicher Monumentalität den Ita-

Digitized by Google

lienern gleichzutun. Wie wenig das gelang, zeigt der Blick auf diese geschraubten Figuren. Der Fluch der Zeit, die religiös zerrissen war und deren Horizont durch schwere politische Streitigkeiten getrübt wurde, traf sie alle. Auch der natürlich einsetzende Jacob Cornelisz van Oostsanen in Amsterdam, Scorels Lehrer, geriet später in das gleiche Fahrwasser.

Erst da, wo die Künstler sich von der Mode freimachten, und sich von der kirchlichen Kunst den weltlichen Darstellungen aus dem Leben zuwandten, d. h., wenn sie frisch der Natur gegenübertraten, lösten sie sich von dem Bann des Manierismus. Wir kommen damit zu der Gruppe der Naturalisten. Wir stellen einen noch ganz im Geiste des alten Jahrhunderts schaffenden Meister, Hieronymus Bosch (1460—1516) voran, weil er in mancherlei Beziehung der Ausgangspunkt dessen war, was der größte Meister der Gruppe, Pieter Brueghel vollendete. Seine Linienführung ist noch zart, die Farbgebung durchsichtig, wobei er das Figürliche ein klein wenig zurückrückt und den landschaftlichen Gründen breiteren Raum läßt. Wenn auch noch nicht von freier, malerischer Raumgestaltung geredet werden kann, und die organische Verbindung der zumeist an den vorderen Bildrand gefesselten, dünnen Gestalten mit dem weiten Hintergrund fehlt, so wagt er es doch, die Figuren, wenn auch zunächst nur im Flächenverhältnis der Landschaft unterzuordnen. So zeigt seine Anbetung der Könige in Madrid, wie die feinen, zarten Figuren von der weiten, das Bildfeld beherrschenden Landschaft stark übertönt werden. Der Horizont ist viel zu hoch genommen — ähnlich wie bei Dürer —, um möglichst viel von der Landschaft in das Sehfeld aufzunehmen. Aber er gewinnt einen lichten Gesamtton, der etwas wie atmosphärische Gesamtstimmung über die Landschaft legt. Noch mehr entwickelt er auf andern Bildern diesen Dunstkreis der Atmosphäre, der für die späte holländische Malerei ein Hauptziel werden sollte. Denken wir bei dem Antonius in Madrid. Prado (Abb. 178) an Dirk Bouts' Elias (Abb. Bd. I) oder an Geertgens hl. Johannes in der Wüste in Berlin (Abb. Bd. I), so müssen wir immerhin eine Erweiterung des Gefühles für die allgemeinen Tonwerte anerkennen. Hell und Dunkel wechseln in breiten Massen. Die illustrative, erzählerische Phantastik des Meisters hat sich in andern Bildern mit originellen Fabeltieren und scharf charakterisierten Fratzen noch lebhafter ausgesprochen. Auch das vererbte er ebenso wie den Sinn für die freie, große Landschaft auf Brueghel. Manche seiner Fratzen läßt an Leonardos Karikaturen denken. So amüsant das alles sein mag, — jene Zeit hat sich gerade an seiner Phantastik ergötzt —, seine Bedeutung als Entdecker des weiten Bildraumes in der Landschaft scheint das Bedeutsamere.

Damit kommen wir zu dem bekannten Joachim Patinir (geb. in Bouvignes oder Dinant ca. 1480; 1515 in Lukasgilde in Antwerpen, † 1524). Er

Digitized by Google

kam von Gerard David, wie seine Taufe Christi in Wien erweist. Wenn er auch eine weite Fernlandschaft gibt, so trägt sie doch vielmehr als die Boschs den Charakter des sorgsamst zusammengesetzten Aufbaues. Es ist noch Frührenaissancegeist, kleinlich, detailliert, mosaikartig, es ist eine aus vielen, zierlichen Teilen zusammengestückte, nicht mit malerischem Blick erfaßte Landschaft. Er besaß zu seiner Zeit einen großen Ruf als Landschaftler und hat für Quentin Massys (Versuchung des hl. Antonius, Madrid) wie für Joost van Cleve die landschaftlichen Gründe gemalt. Seine drei Hauptbilder in Madrid führen uns ein vielfältiges, eigentlich zusammenhangloses Durcheinander vor. Wenn er auch auf der Unterwelt etwas wie Stimmung zu gewinnen sucht, so bleibt es bei dem Versuch. Solche Motive lagen ihm nicht. Reizvoll sind die Landschaften auf der Ruhe auf der Flucht und auf dem hl. Antonius (Abb. 185) ebenda. Ein lebhafter Wechsel von hellen und dunklen Stellen, von dunkeln Laubmassen und hellen Häusern, klar und detailliert durchgebildet verleiht seinen Bildern trotz der Strenge des Aufbaues, der leicht schematisch wirkt, doch eine reizvolle Vielfältigkeit. Auch reine Landschaftsbilder, wie die Jagdszene der Gal. Wesendonk in Berlin hat er gemalt; aber man kommt nicht über das gleichgültige Nebeneinander kleinlicher Dinge hinweg. Wie viel reizvoller und phantasiereicher ist zu gleicher Zeit der Deutsche Altdorfer!

Dann aber kommt ein ganz Großer, Pieter Brueghel d. Ält. oder Bauernbrueghel geheißen (geb. etwa 1520, 1551 in Italien, 1553 in Antwerpen, 1563 in Brüssel, † 1569), der ferne von Tradition und Mode eigene Bahnen zu wandeln vermochte und der niederländischen Malerei die große, eigne Form gewinnen half. Sie konnte entsprechend der Begabung der germanischen Rasse — denn auch dieser Brueghel, der aus Südholland stammte, ist reiner Germane — nicht anders als in einen ungekünstelt frischen Naturalismus übergehen, wo die Phantasie nicht in übersprühend geistigen Gedankenreihen, sondern in einer großen, künstlerisch zusammenfassenden Naturanschauung lebendig wird. Schlichte Wahrhaftigkeit als Ausdruck innerer Lebenswahrheit ist es bei ihm, wie bei seinem großen Vorahnen Jan van Eyck. Wenn ein Künstler der Begründer der modernen Malerei genannt zu werden verdient, so ist es er. Auch er war in Italien, aber wie alle wirklich großen Geister lernte er sich nicht gleich den andern die fremde Manier an, sondern scheint vielmehr ein lebendiges Erfassen der menschlischen Erscheinung übernommen zu haben. In der Frühzeit ist er Zeichner für den Kupferstich und Illustrator gewesen. Ein P. Brueghel 1556 signiertes, aber verschollenes Bild zeigt ihn noch als Anfänger in der Art des Hieronymus Bosch. Er macht sich aber von der dünnlinigen, allegorisierenden Weise der älteren Meister frei und erfaßt die Wirklichkeit in wachsendem Maße realistisch gegenüber dem noch halb

Digitized by Google

im Mittelalter steckenden Bosch. Das aus dem Leben heraus gegriffene, natürliche Genre tritt an Stelle des mysteriösen Genres und die sinnlich erfaßte Renaissanceform in lebhafter natürlicher Bewegung an Stelle der linear-stilisierten, rhythmisch bewegten Form der Gotik. Gerade im Vergleich zu den Gestalten wesenlosen Scheines bei Bosch fällt die greifbare Realität der Bauern Brueghels auf. Das ist Renaissancegewinn, diese freie, bewußte Eroberung der Wirklichkeit.

Zweierlei muß bei diesem eignen Erfassen der sichtbaren Welt herausgehoben werden. Erstens hat Brueghel nichts von der gekünstelten und gesuchten Plastik der Romanisten. Das Charakteristische für ihn ist die bewegte, frisch aus dem Leben gegriffene Figur. Er erfaßt die Bewegung mit wunderbarer Frische und zwar in stark zeichnerischer Qualität, wobei ihn nicht die Detaildurchbildung kümmert. Gewiß ist der Anfang in seiner Kunst als Zeichner wichtig, und es steckt vielleicht noch etwas von Gotik in diesem entwickelten Gefühl für die scharf gezeichnete, bewegte Silhouette. Malerisch war diese Vernachlässigung des Einzelnen und der Plastik der Formen ein bedeutsamer Gewinn. Denn was haben für den Maler des weiten Raumbildes so kleine, plastische Bildungen zu bedeuten? Wichtig ist auch die Sehdistanz, in der er die Figuren erfaßt. Damit kommen wir zu dem zweiten, viel wichtigeren Moment seiner Kunst: das große Zusammensehen von Figur und Landschaft in Raum und Luft.

Freilich ist er erst allmählich zu solcher Freiheit gekommen. Von seinen etwa 34 Originalen befinden sich 14 der besten Stücke in Wien, Hofmuseum. Am Beginn seiner malerischen Laufbahn stehen mehr illustrative Stücke wie die Sprüchwörter in Berlin von 1559, der Karneval (1559) und die Kinderspiele in Wien von 1560. Vielfältige kleine Szenen reiht er bilderbogenartig aneinander, überall durch die Leichtigkeit der Erfindung überraschend, die aber weder gotisch-mysteriös noch barock, sondern derb, natürlich, renaissancemäßig ist. Ähnlich steht es mit dem Turmbau von 1563. Dann aber erhöht sich der Künstler zu einem größeren, bildmäßigen Gestalten und zu einem überraschenden Zusammenschluß von Figur und Landschaft im Bild. Hier spüren wir wie immer bei neuschöpferischen Meistern, daß alle künstlerische Großtat aus Naivität und frischer Naturanschauung gewachsen ist. Vielleicht hat auch die Schwarzweißkunst, wie bei Dürer, oder die leicht erzählende Art des Zeichenstiftes, ähnlich wie in Italien die Kompositionsskizze zur Gruppe, hier zum malerischen Bild erzieherisch gewirkt. Überraschend leicht erfaßt er die Bewegungen der Figuren, wobei ihn ein durchaus freies, malerisches Raumempfinden unterstützt. So konnten jene frappanten Gemälde wie die Bauernkirmes in Wien (Abb. 187) entstehen, wo wir wie im Momentapparat die groben, untersetzten Gestalten des tanzenden Bauernpaares ins Bildfeld

Digitized by Google

hineinspringen sehen. Hervorzuheben ist zunächst die vorzügliche Charakteristik der Gestalten — man beobachte die scharf geschnittenen Profile der beiden Alten und die streitenden Bauern am Tisch — und die überraschende Frische, mit der die Bewegungen der tanzenden Paare, wieder im scharfen Schnitt der Linien, erfaßt sind. Das sind Dinge, die ohne weiteres als Äußerungen eines derbenergischen Naturalismus erfaßt werden. Noch bedeutsamer ist die große, malerische Qualität des Bildes. Der zeichnerische Flächenstil des Mittelalters, aber auch der plastische Reliefstil der Renaissance scheint weit zurück zu liegen. Der malerische Raum ist etwas ohne weiteres gegebenes. Er war das freilich auch schon bei Hugo van der Goes. Aber er ist nicht etwa nur durch Bewegungsmotive des in die Tiefe hineintanzenden Bauernpaares, oder durch Überschneidungen und die in die Tiefe führenden Dachlinien der hereingeschobenen Häuser realisiert, wirkungsvoller noch ist die lockere Gruppierung von Figuren und Häusern um den Platz herum. Weiterhin machen die gleichmäßige Helligkeit und Durchsichtigkeit diese malerische Qualität aus. Das Wichtigste aber ist, daß die Verhältniswerte der Dinge untereinander im malerischen Sinne richtig getroffen sind. Das künstlerische Gedankenzentrum liegt in der mittleren Zone des Bildes; es ist, als ob alle Tänzerpaare sich im Kreise auf einem offenen Platz bewegten. Damit ist endlich — und das ist für die malerische Raumgestaltung das Wichtigste — der Mittelgrund erobert; er ist das verbindende Glied zwischen Vordergrund und Hintergrund und jenes doppelte Sehen, das immer die Figuren als Relief am vorderen Bildrand und die landschaftliche Ferne für sich sah, ist überwunden, und die für alles malerische Gestalten grundlegende Vorstellung einer räumlich malerischen Bildeinheit ist damit endgültig gewonnen.

Es ist wohl sicher, daß von hier unsichtbare Fäden über den illustrierenden, zeichnerischen Kupferstich zu der Miniaturmalerei führen. Für diese war das leere Blatt im Buch gewissermaßen das Gegebene und diese Fläche zu beleben und zum Bild zu gestalten, war von Anfang an die Aufgabe. Die frühen, niederländischen Miniaturen aus dem beginnenden 15. Jahrhundert sind uns wie Offenbarungen erschienen. Aber erst allmählich wächst von Dürer zu Brueghel das Miniatur- oder Kupferstichblatt zum bildmäßigen Ganzen heraus. Lukas van Leydens Stiche offenbaren ein deutliches Lichtempfinden. Die sinnlichen Realitäten von Figur und Raum wachsen zusammen. Wir fragen nicht mehr nach Komposition im plastischen Sinne, nicht mehr nach Fläche oder Relief, sondern der alles umfassende, kubische Raum ist zu füllen. Das Zusammenhaltende und Bindende sind die Bewegungen von den Raumteilen — denn auch die Körper sind nur mehr Raumteile — in Raum, Atmosphäre oder Lichtton.

Gewiß haftet den Bildungen Brueghels als Erbteil vergangener Zeit

Digitized by Google

noch zu sehr der Begriff der Linie und Fläche an. Die zeichnerischen Umgrenzungen in der Silhouette sowohl wie in der Innenzeichnung offenbaren, daß er als Zeichner begonnen hatte und noch der entfernte Schüler der Miniaturmalerei war. Ein Blick auf Brouwers Bauernszenen (Abb. 257) macht den Unterschied erst klar. Noch kennt er nicht den Begriff von Helldunkel. Das zeigt besonders seine Hochzeit von Kanah in Wien, besser gesagt Bauernhochzeit. Es ist ein heller, aufgelichteter Raum. Hier wie auf der Kirmes resultiert durch die eigentümliche, starke Verlegung des Verschwindungspunktes nach der Seite eine ganz außerordentliche Raumtiefe. Denken wir an Leonardos Cenacolo (Abb. 2), so erkennen wir das Fehlen von plastischer Realität und kompositioneller Gesetzmäßigkeit, aber der vorwärtsgerichtete Blick muß hier auch im Vergleich zu Rembrandt die tonige Schönheit seines stimmungsvollen Helldunkels vermissen. Die Figuren sind zwar in ihrem Bewegungseffekt, der Raum in seinem Tiefeneffekt erfaßt, etwas was ja konsequenterweise zusammengehörte, aber sowohl der Begriff der plastischen Masse als auch der des malerischen Stimmungstones steht zurück. Brueghel ist auch da mehr Zeichner und illustrierender Miniaturist.

Wenn nun auch dem Meister die Interieurszene noch nicht gelingt, um so überraschender sind seine weiten Landschaftsdarstellungen. Das sind wirkliche Landschaftsbilder, voller Einheit und malerischer Größe. Sein bethlehemischer Kindermord ist noch im Bilderbogenstil mit vielfältigen kleinen Figuren und Gruppen bei viel zu hohem Horizont, wobei die Hintergrundperspektive der Straße in geknickter Diagonale geschickt wirkt. Sein kleines Genrestück, Trug der Welt in Neapel von 1565 bringt außergewöhnlich tiefen Horizont. Dann aber bedeuten seine Jahreszeiten in Wien einen gewaltigen Fortschritt aus der vielfältigen Landschaft der Patinir u. a., die wie ein buntschillerndes aber beinahe raumloses Beieinander von kleinen Einzelheiten wirkt, zur Stimmungslandschaft und zum Charakterbild.

Der zeichnerisch so gewandte Meister hat sicher die vor ihm auftauchenden Bilder der Welt ähnlich wie Dürer in Skizzenbüchern festgehalten. Der Herbst (Oktober) zeigt über unbelaubten Bäumen und kahlen Gründen schwer hängende Regenwolken in der trostlosen Düsterheit der späten Oktobertage. Bauern treiben ihre Kühe heim. Charakteristisch für Brueghel ist das stark lineare Bewegungsspiel, wo der Zug der Tiere dieselbe Richtung nimmt wie auch der Fluß in der Tiefe. Diese Landschaftsmalerei hat sich offenbar am Gebirgslandschaftsbild aufgerichtet. Verschiedene Zeichnungen die er in Italien angefertigt hat — die eine ist Romae 1553 bezeichnet — bringen charakteristischerweise auch Fernsichten von der Höhe der Berge aus gesehen. Die Künstler hatten sich an die hohe Horizontale gewöhnt, und dazu war die Freude der Frührenaissance an bunter Vielfältig-

Digitized by Google

keit eine weitere Triebfeder zur Entwicklung der Ansicht aus der Vogelperspektive. Die geographisch-kosmographischen Interessen des späten 15. Jahrhunderts, die Veduten des 16. Jahrhunderts waren hinzugekommen. Endlich aber haben gewiß auf alle diese Künstler, die mit weitem Herz und offnem Aug' nach dem Süden wanderten, die reichen Vielfältigkeiten der Alpenlandschaft als überwältigende Überraschungen, die sich beinahe von Stunde zu Stunde neu dem Auge bieten, besonders tief gewirkt. Das Landschaftsstimmungsbild war etwas aus dem Sehfeld der Kunst gewichen. Die Miniaturmalerei war darin schon weiter und hatte vorzüglich in ihren Monatsbildern Stimmungscharakteristik erstrebt. In der Tafelmalerei steht eigentlich Hugo van der Goes mit seiner wundervollen Spätherbstlandschaft des Portinarialtares vereinzelt da. Bouts hatte die schönfarbige Stimmung, die aber nicht immer wirkliche Naturstimmung ist, gesucht. Brueghels Verdienst ist es zuerst in Stichen, dann aber auf diesen Wiener Bildern in Anlehnung an Monatsdarstellungen die charakteristische Stimmungslandschaft entwickelt zu haben. Zu dem schon düster fröstelnden Oktober bringt er den Dezember als helle, durchsichtige, in weißem Schnee glänzende Winterlandschaft ebenfalls in Wien: fahl grünlich schimmernder Himmel, leuchtender Schnee, gegenüber dessen blendendem Weiß alle anderen Töne, die Bäume und Häuser, wie Menschen und Hunde fast schwarz wirken. Es ist ein wundervolles Bild von der kühlen Heiterkeit des durchsichtig klaren Wintertages.

Dem steht gleichwertig der Februar zur Seite, wo die große Stimmung des feuchten, warmen Frühlingsboten gekündet wird. Es ist Tauwetter und der erweiterte Strom wälzt seine schweren Massen weit hinaus in die breite See — oder ist es überschwemmtes Ackerland? Das Charakteristische und Neue zugleich ist die starke Tiefendiagonale, die er der weiten Landschaft gibt. Alle früheren Landschaften, besonders auch die Patinirs, hatten sich mit horizontaler Schichtung dunkler und heller Streifen in die Tiefe hinein, wobei gelegentlich auch ein vertikaler Flußlauf kommt, begnügt. Hier aber taucht die Diagonale wie ein einigendes Band der verschiedenen Tiefenschichten auf. Die Grundidee liegt in dem bald durch diagonal gestellte Bäume und Häuserreihen, bald durch Bewegungsdiagonalen der Figuren herausgehobene Bewegungsdrang in die Tiefe hinein. Wir werden durch all' das in die Tiefe geleitet. Dadurch wird die Landschaft organisch und bekommt jenen inneren Zusammenhang, jene Zwecknotwendigkeit, die ihr erst in der Malerei die Bedeutung hoher Kunst verleiht. Wie eine mächtige Lebensader zieht sich der Strom durch die weit in die Tiefe gelagerte Landschaft. Das ist der Beginn der großen Landschaftsmalerei, die durch den erhöhten Stimmungsakzent, den ihr Brueghel dazu noch verleiht, schon zu einer Monumentalkunst emporwächst. So wurde Brueghel der Vater

Digitized by Google

Abb. 169. A. Dürer, Lucretia (1518).
A. Pinakothek, München.

Abb. 170. L. Cranach d. Ält., Venus (1532).
Staedel, Frankfurt.

Digitized by Google

Abb. 171. A. Altdorfer, Weihnachten (um 1520). A. Pinakothek, München.

Abb. 172. A. Altdorfer, Landschaftsidyll (um 1526). A. Pinakothek, München.

Digitized by Google

Abb. 173. Q. Massys, Beweinung (1509). Museum, Antwerpen.

Abb. 174. Meister vom Tode der Maria, Tod der Maria, A. Pinakothek, München.

Digitized by Google

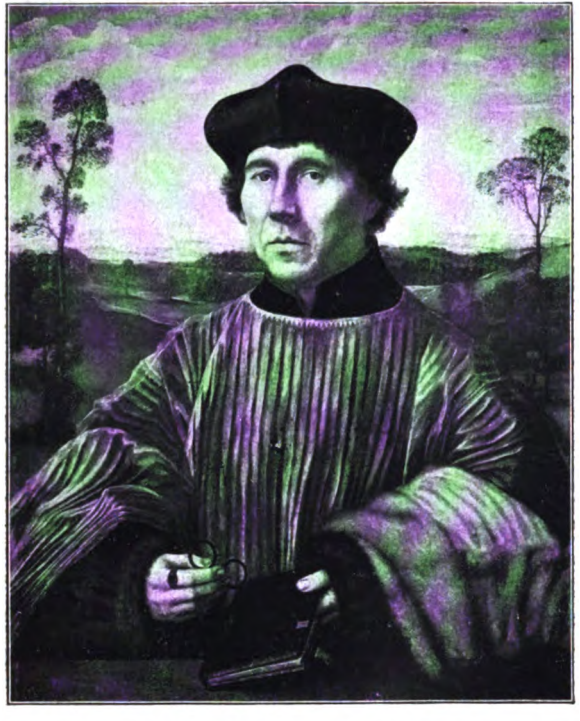


Abb. 175. Q. Massys, St. Gardiner.
Gal. Lichtenstein, Wien.

Abb. 176. Ant. Mor, Königin Maria.
Prado, Madrid.

Digitized by Google

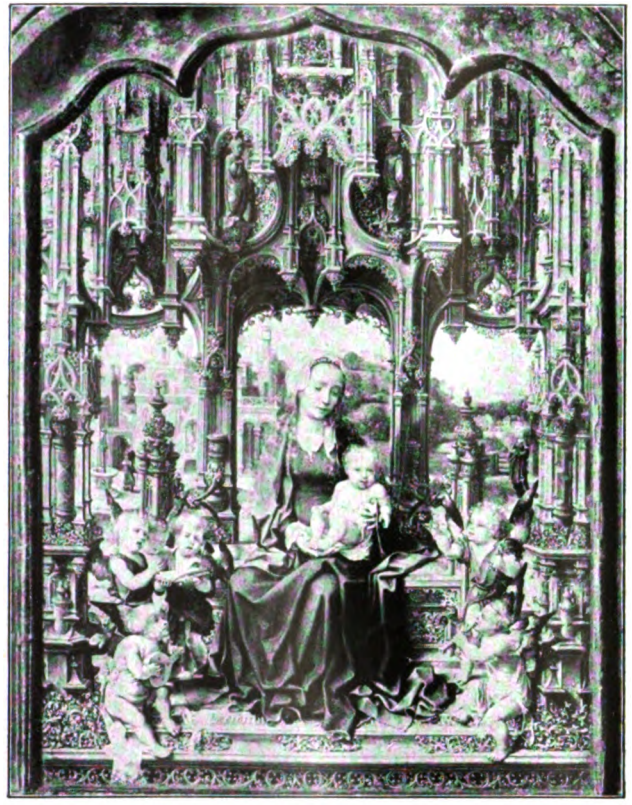


Abb. 177. J. v. Mabuse (um 1505). Mad. zwischen Engeln. Mus. Palermo.

Abb. 178. H. Bosch, hl. Antonius. Prado, Madrid.

Digitized by Google

Abb. 179. J. v. Mabuse, Danae. A. Pinakothek, München.

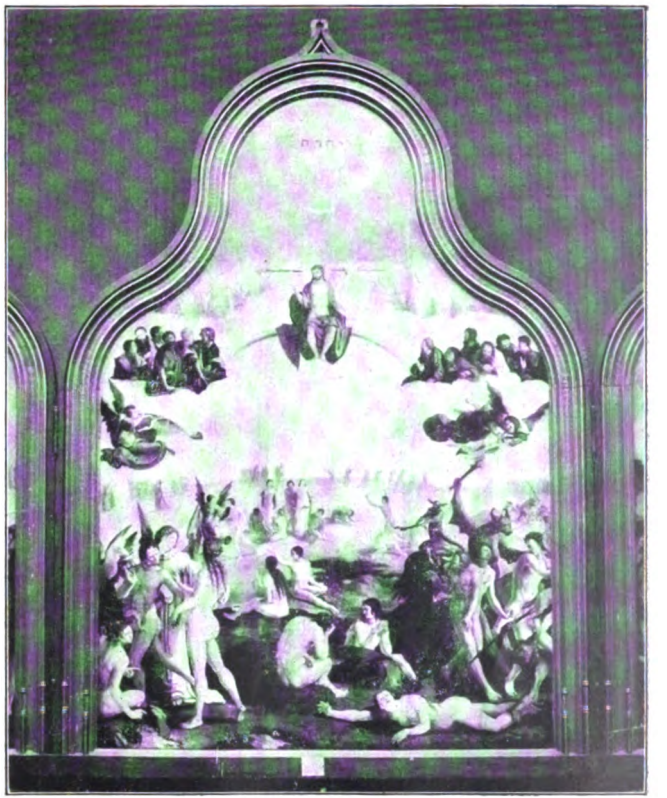


Abb. 180. Luc. v. Leyden, Jüngstes Gericht (1520). Mus., Leiden.

Digitized by Google

Abb. 181. L. v. Leyden, hl. Hieronymus. K. Friedrich-Mus., Berlin.

Abb. 182. J. Scorel, Magdalena (1527). Rijksmus., Amsterdam.

Digitized by Google

Abb. 183. M. v. Heemskerck. Triumphzug Silens. Gemäldegal. Wien

Abb. 184. Pieter Aertsz. Der Eiertanz (1557). Rijksmus. Amsterdam.

Digitized by Google

der modernen Landschaftsmalerei und steht als genialisch großes Verbindungsglied zwischen Miniaturmalerei resp. van Eyck und Ruisdael.

Weiter aber ist Brueghel auch der Begründer einer großzügigen Genremalerei. Es handelt sich dabei nicht etwa nur um die hervorragenden erzählerischen Fähigkeiten, die er in seinen Sprichwörtern gibt, sondern noch mehr um die Höhe seiner künstlerischen Phantasie, die eine auf diesem Stoffgebiet selten wieder erreichte Höhe zeigt. Sein Vogeldieb in Wien von 1564, der fliehende Hirte in Philadelphia Slg. Johnson, das Schlaraffenland in München (1567) und die Blinden in Neapel, von 1568 (Abb. 186), letzteres in Wasserfarben gemalt, entwickeln eine geradezu eminente figürliche wie landschaftliche Monumentalität. Der Vogeldieb überrascht durch die wuchtige Größe, mit der dieser kräftig geformte Bauer vorn in die Mitte der Bilder gestellt, sich wuchtig vor der groß, aber doch einfach gestalteten Flachlandschaft —hier ist es wirklich Heimatlandschaft mit dem vlämischen Bauernhaus in der Ferne — abhebt, oder wie er als Ausgangspunkt diagonaler Tiefenstrahlungen, links in den dunklen Bäumen, und rechts über die helle Wiese hin verarbeitet ist. Noch überraschender fast ist das große Flachlandschaftsbild in Philadelphia, wo auch jeder fremde Zug fehlt und die heimische, schlichte Schönheit der helltonigen Ebene herausgeholt ist. Neben solchen Stimmungsbildern vermag man den konstruierten Aufbau einer Patinirlandschaft nicht mehr zu genießen. Ähnliches ist von den Blinden (Abb. 186) zu sagen, wo freilich die furchtbare Tragikomik der Gestalten, die da blind in ihr Unheil hineintorkeln, den Gesamteindruck beherrscht. Aber auch da ist es Heimatlandschaft, in ganz einfachen Formen und großen Linien gezeichnet!

So erscheint Peter Brueghel der einzige, wirklich geniale Meister des niederländischen Cinquecento, dem gegenüber alles andere tief untertaucht. Sein Sohn Peter d. J. (1564—1638) hat als Bestes Kopien seines Vaters geliefert; ähnlich steht es mit Pieter Balen u. a. Die Landschaftsmaler betreffend ist sehr wenig erfreuliches zu sagen. Sie krankten daran, daß sie an heimatfremden Schemen festhielten. Es ist die bergige Kulissenlandschaft, in deren hügeligem Terrain sie ihrer Freude an bunter Vielfältigkeit freien Lauf lassen konnten. Viele Künstler, gewiß auch Brueghel gingen nicht etwa der Kunst, sondern der Natur wegen nach dem Süden. Besonders die Reize der Alpenlandschaft, die den an gerade, langgestreckte Horizonte gewohnten Niederländer unbekannt waren, die phantastische Romantik der Gebirgstäler, die zum Himmel aufragenden Felskulissen, die wilde Zerrissenheit auf- und absteigender Bergsilhouetten, die farbigen Kontraste dunkler Täler oder heller Wiesen und der bald mit dunklen Wäldern, bald mit weißem Schnee gekrönter Höhenzüge, all' das spiegelt sich in den Landschaftsbildern der Zeit bis in das 17. Jahrhundert wieder. Aber es sind auch



Digitized by Google

koloristisch ganz schematisch nach dem Dreiklang aufgebaute, bestenfalls aus Skizzenbüchern und eignen Zeichnungen zusammengruppierte Landschaften, denen das Natürliche einer aus starkem Natureindruck gewonnenen Darstellung fehlt. Uns bedeuten heute diese Bilder in ihrer kleinlichen, krausen Unruhe sehr wenig. Gewiß ist manches hübsche zu finden, heiter bunte Szenerien aus dem Volksleben oder selbst auch hübsche Waldinterieurs. Man fragt sich ernstlich, ob nicht vielleicht auch dereinst die blaugrüne, kalte Farbigkeit des modernen Impressionismus ähnliche Antipathien finden wird. Es ist ein koloristischer Manierismus, wo es in aufflackernden Lichtern, die wie Lichtstreifen zwischen Wolkenschatten über die Bildfläche gehen, wie zu einem bengalischen Feuerwerk wird. Eine lange Reihe tüchtiger Künstler — es sind ganze Künstlerfamilien, die die Herstellung solcher Bildchen kleinen Formates auf Holz oder Kupfer sehr handwerksmäßig betrieben — wären hier zu nennen. Lukas Cassel, Jakob Grimmer, Hans Bol machen etwa die ältere Generation aus in zum Teil kühler Farbe und von miniaturartiger Feinheit. Gillis Coninxslo (1544—1607) wird intimer und in seinen Waldinterieurs stimmungsvoller. Dann überschütten die Valckenborch, Brill, de Momper mit ihren Bildern die südlichen Niederlande. Von Brueghel beeinflußt, suchen sie schon mehr heimische Naturstimmung zu gewinnen. Es ist nicht immer leicht, die Werke der einzelnen Meister auseinander zu halten. Was wertvoll ist zur Weiterentwicklung der Stimmungslandschaft, werden wir später besprechen.

Zum Schluß wollen wir noch der Genremaler gedenken, die als solche ebenfalls die Überleitung zur großen Kunst der Niederlande im 17. Jahrhundert brachten. Sie standen im Zusammenhang mit der großen Kirchenmalerei und Quentin Massys, der ja auch das Halbfigurenstück gepflegt hat. Von Marinus von Romerswaele, Heemskerck war schon die Rede. Jan Sanders van Hemessen (geb. 1504 in Antwerpen, noch 1575 in Haarlem tätig), vertritt das Halbfigurengenre in grober Form bei sehr kräftiger Lichtführung und derbem Humor. Das ganzfigurige Genre wird am bedeutendsten vertreten durch Pieter Aertsz, gen. Langenpier (1508—1575), zu seiner Zeit ein hochgefeierter Künstler, des erst neuerdings wieder in den Vordergrund gerückt ist. Ein geborener Amsterdamer, tritt er 1535 in die Lukasgilde zu Antwerpen ein. 1557 kehrt er nach Amsterdam zurück, wo er auch gestorben ist. Nachdem seine Kirchenbilder fast alle im Bildersturm untergegangen sind und das, was uns erhalten ist, so sehr von seinen Neigungen zum Bauerngenre übertönt wird, können wir uns auf letzteres beschränken. Das Beste sind Marktszenen mit derben, groben Figuren und reicher Entwicklung des Stillebens, das in großer Üppigkeit und Vielfältigkeit entfaltet wird. Es ist ein frischer, derber Naturalismus, der an diesen blaugrünen Krautköpfen und Gemüsen, drallen Bauernmädchen und groben

Digitized by Google

Gesellen seine Freude hat. Seine Kneipszenen, der Eiertanz in Amsterdam (Abb. 184) sprechen von natürlichem Humor. Der feste Körperbau und die gesunden Formen werden durch das kräftige Helldunkel weiter unterstützt und herausgearbeitet. Ein Bauernfest in Wien, eine Küchenszene in Kopenhagen u. a. haben gleiche Qualitäten. Sie sind einander sehr ähnlich und man muß sich hüten, den Künstler allzu hoch einzuschätzen, wie es gerne geschieht. An Brueghel ragt er nicht im entferntesten heran. Sein Neffe und Schüler Joachim Beuckelaer (1530—1573) behandelt dieselben Motive in ähnlich derber Weise, ferner ein Pieter Huys; alles Künstler, die, mit dem Volksleben eng verknüpft, uns so recht in das Leben und Treiben im Lande des Till Eulenspiegel, wo Fressen und Saufen, materielles Wohlleben Trumpf war, hineinführen. Ein höheres Niveau erreichte diese Kunst nicht. Diese grob sich aufdrängenden Gestalten, die die alltäglichen Motive in Lebensgröße vorgeführt geben, gehen über das Maß hinaus. Erst als im 17. Jahrhundert besonders die holländische Malerei sie zu untergeordneten Teilen des malerischen Raumbildes herabdrückt, erst als Stimmung in ihnen einzog und die malerische Qualität ausschlaggebend wurde, hat sich sowohl Genre wie Stilleben zu Ausdrucksformen einer höheren, freien Kunst erhoben, ebenso wie die Landschaftsmalerei erst dann, als sie das spielerische Beiwerk, koloristische Einzeleffekte und Lichtwirkungen einem höheren Raumbegriff, einer Gesamtstimmung unterordnete, frei wurde. Aber das alles ist erst die große, künstlerische Tat des 17. Jahrhunderts, des protestantischen Barocks in den nördlichen Niederlanden gewesen.

---

## 19. Das architektonisch-dekorative, romanische und das malerische, germanische Barock.

Ein heidnisches Jahrhundert ist die Renaissance gewesen, nicht einem Gotteskult, sondern dem Persönlichkeitskult geweiht. Auch der religiöse Mensch suchte sich von der Bevormundung der Kirche, von Zeremonie und Dogma frei zu machen; er wollte mit seinem Gott allein sein und erhob sich zu jener höheren, freieren Sittlichkeit, die jeden selbst vor seinem Gott verantwortlich macht. Besonders aber der künstlerische Mensch erhöhte sich zur Selbständigkeit, zunächst durch die Befreiung von mittelalterlicher Gebundenheit an das Religiöse, zu individuellem Realismus, dann aber zur Macht des Subjektes über das naturalistische Objekt. Wie bei jenem die persönliche Auseinandersetzung mit Gott, so war es bei diesem die Auseinandersetzung des künstlerischen Subjektes mit der gesehenen Natur, mit dem realistisch plastischen Objekt, d. h. zunächst der Naturalismus,



Digitized by Google

dann aber in gesteigerter Subjektivierung die Erhöhung der Naturform im subjektiven Empfinden zur individuellen Kunstform. Der Rückschlag kam; nach der Überhebung geringerer Geister in subjektivistischem Übermut zu manieristischer Verzerrung und nach der Vergewaltigung der Naturform in manieristisch-übertriebener oder akademisch erstarrter Formel suchte die Menschheit wiederum nach einer stärkeren religiösen Bindung des Materialistischen. Es folgte mit dem Barock eine neue Epoche altruistischer Religiosität, die in der Gegenreformation zu fatalistischer Entäußerung der Menschen von subjektiver Freiheit führte. Das Resultat war das gleiche wie im Mittelalter. Die freien Künste traten zurück und die Architektur wurde als Unpersönlichste der Künste wiederum die Führerin. Ebenso traten Symbol und Zeremonie, freilich weniger natürlich und innerlich, sondern in mehr theatralischer Aufmachung in den Vordergrund. Daneben aber lebte vorzüglich in den Ländern, die der Gegenreformation nicht erlagen, die persönliche Freiheit weiter und führte zur großen, freien Malerei.

Diesen Doppelsinn des Barock, der aus der Spaltung der Seele der Menschheit in ein zeremoniell kirchliches und freireligiöses Denken heraus ein dekoratives Architekturempfinden einerseits und ein freies Malergefühl andererseits ergab, haben wir uns immer vorzuenthalten, um den Zwiespalt der Zeit zu begreifen. Denn voller Zwiespalt ist dies Jahrhundert, darum voller Verbissenheit und Unverstand gegeneinander, indem zwei Geisteszonen sich einander feindlich und ohne Verständnis entgegenstehen. Das Widersinnigste ist dabei, daß gerade das Volk, das sich scheinbar zu größter, persönlicher Freiheit emporgerungen hatte, daß die Italiener am meisten von ihrer persönlichen Selbstbewußtheit hergaben. Vielleicht aber klärt sich dieser Unsinn, wenn wir hier den despotischen Geist des Romanen wiedererkennen, der seinerzeit den Persönlichkeitskult mit despotischer Selbstherrlichkeit ausübte und nun auch umgekehrt die gewaltsame Unterordnung unter neu aufgestellte Prinzipien mit despotischer Rücksichtslosigkeit forderte. In der Kunst resultierte die Unterjochung von Malerei und Plastik unter die Architektur, wobei freilich diese dank des entwickelten malerischen Sinnes schließlich ihre Realität dem optischen Schein opferte. Ganz anders frei, naiv und zugleich menschlicher ist der germanische Norden, der fern von jener Vergewaltigung eigentlich das weiterführte, was die Hochrenaissance zur Erhöhung der freien Künste und so auch der Malerei angebahnt hatte. Dort wurde die Malerei Siegerin und Führerin. Während der italienische Barockstil dem Wandel des Sehvermögens entsprechend und darin vielleicht mehr unfreiwillig dem Entwicklungsdrang der Zeit folgend, in der Architektur malerischen Regungen nachging, schuf das nordische Barock mit Rubens, Rembrandt und den holländischen Meistern eine monumentale Malerei, einen Bildstil freiester,

Digitized by Google

malerischer Art. So haben wir nicht im Süden, sondern im Norden den Sieg des Malerischen im Bilde zu verzeichnen, der sich dann im 18. Jahrhundert mit dem Architektonischen verbindend, einen genialen, malerischen Architekturstil schaffen sollte.

Wenn wir an das Einzelne herantreten, müssen wir darum den romanischen Süden von dem germanischen Norden scharf scheiden. In jenem hebt sich die Kirche zu nie dagewesener Macht empor, die in einer glänzenden Prunkarchitektur und glanzvollen Dekoration ihr rauschendes Festgewand fand; in diesem aber entwickelt sich in dem schlichten Heim des Bürgers eine einfache Volkskunst, die weitab vom großen Lärm der Welt zu einer genialen Malerei wurde. Beides steht im 17. Jahrhundert, im Barock unvermittelt nebeneinander; erst im 18. Jahrhundert, im Rokoko hat sich eine Verschmelzung beider in einer malerischen Architektur ergeben. Wieweit aber die Lösung eine vollkommene war und sich dabei nicht vielmehr eine Entäußerung von der in der nordischen Malerei gewonnenen Vertiefung der Psyche ergab, werden wir sehen. Daß aber eine Dissonanz da war, und die Welt ihr inneres Gleichgewicht zwischen verstandesmäßiger künstlerischer Berechnung und innerer Beseelung verloren, erweist der Zusammenbruch der Kunst im ausgehenden Rokoko.

Wir beginnen mit dem romanischen Süden, mit **Italien**. Man pflegt die Entwicklung der Kunst in Epochen scharf gegeneinander abzugrenzen, gewiß mehr, um ein klares Gerüste im Aufbau zu finden, denn aus innerer Notwendigkeit. Das Ineinanderfließen der Epochen gleicht eher dem Wachstum pflanzlicher Gebilde, wobei zugleich das organische Wesen des Ganzen deutlich wird. So macht man gern unter die Hochrenaissance einen Scheidestrich. Und doch stammt das Bedeutsamste, was das Barock in sich hat, aus der Hochrenaissance. Aber es war eine noch anschwellende Weltenbewegung, wo es nach einer sichtlichen Ermattung wieder zu lebhafterer Tätigkeit emporführte. Diese neue Aktivität war zugleich in dem Bedürfnis der Kirche nach Kirchenbauten und ihrer glänzenden Gestaltung bedingt. Aber ebenso wie die Kirche forderten auch Fürsten und Herrscher eine prunkhaftere Repräsentation. Und so erhob sich neben der Kirchenarchitektur der Palastbau zu glänzender Entfaltung. Plastik und Malerei nahmen dabei eine durchaus dienende Stellung ein.

Was die Hochrenaissance in der Architektur als Wichtigstes gebracht hatte, war ein lebhaftes und starkes Gefühl für eine monumentale Plastik des Raumkörpers. Jedenfalls knüpft das Barock an dieses realistische Raumgefühl der Hochrenaissance an. Wenn aber das Cinquecento nie die individuelle Bedeutung der Teile als tektonische Glieder im Aufbau vergißt, geht im Barock das Verständnis für den inneren, organischen Zusammenhang der Teile im Bau mehr und mehr verloren und zwar charak-

Digitized by Google

teristischer Weise auf Grund der gewonnenen Weitung des Blickes im optischen Sinne. Das ist auf Grund jener erhöhten Distanzberechnung, die eingeleitet zu haben eine der für die Entwicklung wichtigster Leistungen jener beherrschenden Geister Leonardo, Raffael und Michelangelo gewesen ist, indem sie im verstärkten, subjektivistischen Erkennen und Empfinden auf die großen Gesamtzusammenhänge und geschlossenen Wirkungen ausgingen. So knüpft das Barock an die Renaissance an. Anfänglich rechnete man noch mit Renaissancebegriffen wie Masse und Bewegung, Formenfülle und Linienschwung. Die koloristischen Effekte kamen aber in steigendem Maße hinzu, um am Ende aus dem einst groß angelegten, körperlichen Bauganzen ein rein optisches Spiel von Linien und Licht, Farben und Ton zu machen. Der letzte Rest großen, plastischen Formgeistes, wie sinnlicher Realität und Wahrhaftigkeit tauchte in den Effektberechnungen einer theatralischen Architektur unter.

Aber nicht nur gegenüber der Renaissance und ihrem klaren Denken, wie bewußten Realsinn war diese Beiseiteschiebung jeder Naturgesetze etwas neues, sondern auch im Vergleich zum Mittelalter, das bei aller Verklärung der baulichen Zwecknotwendigkeiten mit bewußter Absichtlichkeit auf eine klare, eindringliche Vorführung des sinngemäßen Aufbaues, der struktiven Notwendigkeit hinstrebte. Das Barock ging in sich andauernd steigendem Maße auf Wirkungsberechnung und auf den äußeren Schein aus. Es ist klar, daß diese Entwicklung des Effektiven, des Optisch-Wirksamen im engsten Zusammenhang mit dem andernorts besser zu Worte kommenden, malerischen Streben der Zeit stand. So haben wir auch hier Grund von der Weiterentwicklung des Malerischen, das schon in der Hochrenaissance stark einsetzte, zu reden.

Fragen wir zunächst einmal generell nach der eigentlichen künstlerischen Tat des romanischen Barocks, so werden wir sie vielleicht am ehesten in der grandiosen Verschmelzung der drei Künste von Architektur, Plastik und Malerei zu einem gewaltigen Ganzen zu sehen haben.

Dabei mußte aber jede der Künste etwas Beträchtliches von seiner Eigenart hergeben und das Endergebnis war eine optische dekorative Gesamtwirkung. Die Leistung der christlichen Kunst des Mittelalters war doch die außerordentliche Entfaltung der Architektur und des architektonischen Gefühles gewesen. Mit dem Beginn der Renaissance suchte man die Raumrealität ins Bild zu übertragen. In Masaccio einte sich dies Streben mit dem Verlangen auf Erweiterung des Wirklichkeitsraumes ins Bild hinein. Es kam zur Auflösung und Vertiefung der Wand mit Hilfe des realistischen Raumbildes im Fresko. Architekten waren es, die die Gesetze der Linearperspektive entdeckten und diese Linearperspektive machten die Italiener sich zu eigen. Mantegna, Correggio, Pozzo, Tiepolo sind die Meister

Digitized by Google

dieses sich im Barock entwickelnden, architektonischen Raumillusionismus, der zwar die Malerei der Architektur zu Diensten machte, aber darum nicht im eigentlichen Sinne malerisch war, sondern vielmehr raumarchitektonisch genannt werden muß. Damit waren Malerei und Architektur zusammengefügt. In gleichem Maße geschah das mit der Plastik. Schon die Frührenaissance erstrebte besonders im Grabdenkmalsaufbau ein Einfügen der plastischen Werke in den architektonischen Rahmen, wobei freilich der Begriff der Flächendekoration überwog. Dann aber kam Michelangelo und ließ die Plastik von der architektonischen Hintergrundwand nach vorn in den Raum hineinwachsen. Die Medicikapelle gab das erste große Beispiel dieses Verwachsens der Plastik mit dem architektonischen Raum. Die Statuen erscheinen fast wie verkörperte Raumformen. Und gerade damit hat Michelangelo sich den Ruf des Vaters des Barocks errungen. Daß ihm die Deckenmalereien der Sixtina die Vorschule zu dieser Verschmelzung von Figur und Architektur war, kann nicht zweifelhaft sein. Gewiß vermag allein das optische Prinzip im malerischen Erfassen alle Dinge zu einer Vorstellung zusammenzufügen. Darin kündet sich auch hier im architektonischen Barock der Sieg des Malerischen.

Die Barockarchitektur war, wie die Gotik, eine Innenarchitektur, und so reden die Innenräume am eindringlichsten ihre Sprache. Religiös-rituelle Rücksichten auf die geheiligten Stilformen der christlichen Kirche legten dieser finsteren, streng kirchlichen Zeit den Zwang auf, den in der Renaissance gewonnenen Zentralbau wieder umzugestalten und mit dem Langhaussystem zu einen. Es war keine einfache Rückkehr zur Basilika; zu solch schematischer Erstarrung stand die künstlerische Kultur der Zeit auf viel zu gewaltiger Höhe und war die künstlerische Phantasie zu lebendig. Der Bau, der die Form angibt, ist die Gesukirche zu Rom (S. 305), erbaut seit 1568. Sie brachte zwei der Gotik entnommene Elemente, die beide in der Unterdrückung der Breite liegen; die Steigerung in die Tiefe, so daß Breite zu Länge 1:2 steht, und die Steigerung in die Höhe 3:4. Freilich sind zwei wichtige Momente der Gotik unterdrückt: erstens die Seitenschiffe, indem an deren Stelle drei Seitenkapellen mit Emporen (Coretti) treten, zweitens fehlt das Spitzbogenrippengewölbe. Damit fällt das ausschlaggebende Grundelement der Gotik, das struktive System aufstrebender Linien und die vertikale Schwingungsrhythmik fort. Dazu kommt aber als wichtigstes Erbteil der Renaissance die beherrschende Vierungskuppel, die nach Michelangelos Vorbild aus dem sich auf vier Pfeilern emporhebenden Tambour emporstrebt. Zunächst scheint diese Kombination des gotischen Langhaussystems mit der Renaissancekuppel irrsinnig. Das Barock hat die Einigung freilich nicht im Struktiven, sondern im Optischen gefunden (Abb. 191). Zwei Bewegungsrichtungen stießen

Digitized by Google

hart aufeinander: die in dem mächtigen Kranzgesims des Langhauses und Chores angegebene Tiefenhorizontale und jene aufstrebende Vertikale. Was an Richtungskräften zuerst unvermittelt nebeneinander wirkte, das verknüpfte sich im Laufe der Zeit zu einem gemeinsamen Wesen.

Der Grundgedanke der Gotik war die steigende und fallende Vertikale gewesen; der des Barock ist die machtvoll ausschwingende Kurve, die aus dem Kurvenschwung des Kuppelraumes entstanden, bald auf alle Teile des Baues, im Innern wie am Außenbau lebendig wurde. Allmählich entwickelte sich im Langhaus an dem verkröpften Kranzgesims und an den Eckpfeiler mit dem Rundbogen ein wachsendes Kurvenspiel; dasselbe übertrug sich schließlich auf die Grundmauern, indem auch im Querschiff Kuppeln und apsidale Ausbuchtungen und selbst in den Seitenkapellen runde oder ovale Kuppeln gewonnen wurden. Die Mittelkuppel, Chor- und Querschiffapsiden, Kuppeln und Apsiden, ferner Kapellen vereinen sich schließlich zu einem ineinander verkuppelten System von Hauptkuppeln und Halbkuppel. Sie schwingen kurvenartig ineinander, neue Kuppeln kamen hinzu, die Ellipse und das Oval tauchten auf. Das Resultat, wie es dann vorzüglich im deutschen Rokoko gewonnen wurde, war ein raffiniertes Sichineinanderschieben und Verschmelzen kompliziertester Raumformen. Wie sehr aber der treibende Geist im optisch-malerischen Sehen lag, erweist sich daraus, daß das Kurvenspiel in immer fortschreitendem Maße auf einen Augenpunkt festgelegt wurde. Schließlich kam es zu einer feingestimmten, vielfältig schwingenden Raummusik. Kulisse, Überschneidung, Ineinanderschieben verschiedenartigster Raumformen, anfänglich in starken Kontrasten (Abb. 192), dann aber zu feinsten Halbtönen und zartesten Akkorden übergehend, einten sich im Rokoko zu einem wundervoll musikalischen Zusammenklang. Auch die koloristische Behandlung schritt dieselben Wege von einer anfänglichen Vernachlässigung in schwerer Einfarbigkeit, der plastischen Monumentalität der Hochrenaissance entsprechend, zu farbig-schillernder Pracht, um schließlich feiner zusammengestimmt, zarter, durchsichtiger zu werden. So wurde das malerische Moment, der bildmäßige Zusammenschluß der Erscheinungen, über die architektonische Grundform oder die plastische Realität hinauswachsend, das Ziel dieser raffinierten Augenkunst.

Damit habe ich die optisch-malerische Ursache dieses Architekturstiles herausgehoben. Es mußte sich aus diesem malerischen Ineinanderfügen der Bauteile wie auch der verschiedenfachen Raumformen zu einem bildmäßigen Ganzen, das dem Sieg des subjektivistischen Sehens bedeutet, bald die Auflösung der im Objektivismus begründeten, plastischen Form, aber auch der architektonischen Realität der Bauteile im einzelnen wie der großen Raumformen ergeben. In gleichem Maße sank die Bedeutung des

Digitized by Google

Grundrisses, der im Mittelalter so bestimmend für den Bau war, daß man von einer Versinnlichung des Grundrisses reden konnte, fast zur Nichtigkeit herab. Es verlohnt sich darum, oft nur im negativen Sinne vom Grundriß zu reden. Diese Kunst der Architektur war es oft über seine wahre Form hinwegzutäuschen. Das was den Künstler reizte, war der optische Durchblick, die malerische Wirkung des Raumes auf den eintretenden Beschauer. Es verlangte ihn im beschränkten Raume unendliche Weiten zu schaffen. Da brauchte er Kulissen und Durchblicke, wie komplizierte Überschneidungen, wobei natürlich eine Kombination divergenter Bauformen besonders reizvoll war. Das ist der malerische Architekturstil des Spätbarocks und des Rokokos.

Für die Weiterbildung der architektonischen Formen sei noch folgendes hervorgehoben. Aus jenem Aufstreben des malerischen Gedankens erwuchs neben der Negation der architektonischen wie plastischen Objektivität auch ein stark Positives, das übrigens ebenfalls schon in der Hochrenaissance seine Wurzeln hatte. Es war die Verarbeitung des Baukörpers mit der Umgebung, mit Straße und Platz. Peruzzis Pal. Massimi (Abb. 10) war das erste große Beispiel einer geistvollen Hineinstellung der Palastfassade in die Straßenflucht. Darüber wie vielleicht nordischer Einfluß hier tätig war, ist noch nicht Aufklärung geschaffen. Im Norden war die enge Straßenflucht etwas Gegebenes, und es wäre nicht unwahrscheinlich, wenn hier ein Reflex nordischer Bauweise tätig gewesen wäre. Für die Verarbeitung des Baukörpers mit dem Platz hat Michelangelo mit dem Kapitolsplatz das erste große Beispiel geschaffen. Palazzo Pitti in Florenz und Berninis Petersplatz (Abb. 188/89), sind die bedeutendsten Lösungen Italiens. Beide Aufgaben, die der Verarbeitung des Einzelbaues in der Straßen- und Häuserflucht einerseits, und das Hineinstellen des Gebäudekomplexes auf den Platz andererseits sind die immer wiederkehrenden und immer von neuem geistvoll gelösten Themen. Sowohl für die Kirchenfassade wie den Palastbau kamen sie in Betracht. Wie sehr sie vom Standpunkt der optischen Wirkungsberechnung gelöst wurden, dafür spricht besonders die italienische Barockfassade, die ja letzten Endes eine Scheinfassade, eine reich dekorierte Wand blieb, wenn sie auch oft geistvoll das ganze Raumspiel im Inneren reflektiert. Etwas natürlicher waren die Lösungen am Palastbau. Hier kam eine neue Aufgabe, die des Hofes, hinzu, die besonders in Oberitalien, in Genua in Verbindung mit Treppe und Gartenterrasse reiche Entfaltung gefunden hat.

Für den Innenraum war die immer wiederkehrende Forderung besonders beim Kirchenraum die illusionistische Erweiterung desselben durch perspektivistische Verschiebungen, Überschneidungen, Kulisseneffekte, durch Kontrastwirkungen mit Licht- und Schattenspielen, endlich jedoch durch die illusionistische, dekorative Verarbeitung der Wände, Decken, Wölbungen

Digitized by Google

mit Stukkaturen, farbigem Stein und Malereien. Das Theatralische trat mehr und mehr hervor. Es war die notwendige Konsequenz, daß sich diese optische Scheinkunst auf einen Augenpunkt konzentrierte. Der Augenpunkt wurde für die Kirche auf den Eingang verlegt und zwar von außen her auf das Portal und die Fassadenmitte, die besonders durch reiche Portalfassung (Abb. 198/99), durch Pilasterkulissen, Fenster über der Portalmitte und Giebel herausgeholt wurde. Für das Innere liegt der Augenpunkt da, wo der Beschauer eintritt. So wird eine genaue Verrechnung der Perspektiven auf diesen Punkt zu täuschendem Effekt für die Eintretenden.

Trotzdem machen nicht die gelehrt ausgeklügelte Perspektiveneffekte die Bedeutung dieser Architektur aus, sondern dieselbe liegt vielmehr in dem unbewußt tätigen Gesamtgefühl für Raumgliederung, im Inneren wie Äußeren. Wollen wir gerecht sein, so müssen wir die Höhe dieser raffinierten, künstlerischen Kultur nicht im Barock und in Italien, sondern im nordischen Rokoko suchen. Erst da fand die Verarbeitung der Baumasse seinen Höhepunkt. Die Entwicklung war, nachdem sie in Vignola und Giacomo della Porta noch im Schatten Raffaels und Michelangelos gestanden hatte, mit Bernini, Pietro da Cortona und unter oberitalienischen Einfluß mit Borromini freier geworden. Wenn aber diese Italiener leicht zu Jongleuren wurden, und in der täuschenden Übertreibung das Ziel fanden, unternahmen anfänglich unter Führung Italiens zuerst Frankreich, vorzüglich mit Versailles, weiterhin die deutschen Architekten des 18. Jahrhunderts die geniale Verarbeitung des kompositionellen Gedankens, der sich andauernd vertiefte und bereicherte. Nicht nur Außenbau und Platzberechnung waren es, viel bedeutsamer erscheint die kompositionelle Ordnung des Inneren und das schließliche Ineinanderwachsen von Außenraum und Innenraum. Intimer Innenraum und Weltall, Helldunkel und allmächtiges Freilicht, äußere Platzanlage und innere Zimmerflucht wurden durch geistvolle Komposition zu einer grandiosen Geschlossenheit verschmolzen. Der Schloßbau erreichte damit in Deutschland seine letzte, bedeutendste, künstlerische Höhe. (Abb. 193). Der Vorplatz, das Vestibül und das Treppenhaus wurden die verbindenden Zwischenglieder zwischen Außen- und Innenraum. So erstand am Schluß der Entwicklung ein machtvolles Raumkompositionsprinzip und es ist äußerst bedeutsam, daß auch hier das Bewegungsmotiv, also das des im Durchschreiten und Hineintreten erlebten Raumkörpers, welches dereinst die mittelalterliche Architektur so groß gemacht hatte, wieder auftauchte. Bei den Kircheninterieurs fällt das Motiv des Durchschreitens, also des zeitlichen Miterlebens fast ganz weg, da diese Räume von einem Punkt, d. h. vom Eintritt in den Raum aus zu erfassen sind.

Plastik und Malerei sanken, wie gesagt, zur Dekoration, zu dienenden

Digitized by Google

Gliedern in der Architektur herab. Nach dem Ausgang der Hochrenaissanceentwicklung war es für die Plastik begreiflich, daß sie mit dem schwindenden Verständnis für plastische Formrealität zur dekorativen Abart wurde.

Die Statue verlor die beherrschende Stellung, die Michelangelo ihr erobert hatte. Waren in der Capella Medici Architektur und Raum der Statue untergeordnet, d. h. zur Folie und Rahmen der plastischen Formgröße geworden, so mußte mit dem Sieg des architektonischen Gedankens die Plastik sich einordnen. Langsam, aber beständig sank sie herab, gab ihre eigene, organische Dynamik auf und wurde in das dekorative Spiel der architektonischen Linien mitgerissen. Sie erniedrigte sich schließlich zum dekorativen Kurvenschnörkel und zum farbigen Lichtfleck.

Aber ein Anderes hätten wir für die Malerei erwarten können. Gerade für sie schien die Entwicklung günstig und doch steht uns eine harte Enttäuschung bevor. Zwei Strömungen stehen starr nebeneinander: ein epigonenhafter, sich an Raffael aufrichtender, klassizistischer Eklektizismus von gesuchter Formsteifheit wie Strenge und ein theatralisch äußerlicher Raumillusionismus; beide sind Lüge und Täuschung, beide unwahr und gesucht, während jener Reliefstil ein letzter Versuch war, das Formplastische der Renaissance zu retten, bedeutete diese illusionistische Programmkunst die Einordnung der Malerei in das architektonische Raumganze. Hier erweist es sich, daß architektonisches und malerisches Raumbild durchaus verschiedene Dinge sind. Jenes wird aus der architektonischen Raumkonstruktion gewonnen und ist auf die Malerei übertragen, letzten Endes nur gemalte Architektur oder ein zeichnerisches Rechenexempel mit Verkürzungslinien, Kulissen und Verschwindungspunkt. Es ist also das Resultat rationalistisch-mathematischer Verrechnung und Verstandesarbeit. Es ist nichts als grobe Täuschung, in der der architektonische Maler nicht auf Schaffung eines in sich geschlossenen, malerischen Raumbildes ausgeht, sondern nur den vorhandenen architektonischen Raum im Schein erweitert. Es kommt dabei wenig darauf an, ob nun der Künstler auch malerische Effekte, in Helldunkel oder Freilicht hinzubringt und so das Exempel glänzender gestaltet. Diese illusionistische Verknüpfung mit dem vorhandenen, realen Raum steht dem malerischen Problem der stimmungsvollen Bildeinheit entgegen und es war ein Irrweg, auf dem sich die italienische Malerei und damit das katholische Barock bewegt hat.

Auch diese, auf Scheineffekte ausgehende Malerei hat ihren Höhepunkt nicht im Barock und bei den Meistern des italienischen Illusionismus, bei dem Cortona, Baccicio, Pozzo u. a., sondern im Rokoko, als auch da, sicher nicht ohne Einfluß nordischer Malerei, das malerische Stimmungsmoment die Oberhand gewann. Tiepolos (Abb. 317) Verdienst war es, im Anschluß an Paolo Veronese diesen illusionistischen Malereien auch eine gemeinsame

Digitized by Google

Atmosphäre gegeben zu haben. Damit erhob er sie, wenn auch in beschränkter Weise, zum malerischen Stimmungsbild. Ganz ohne malerische Bildungen ist aber auch das italienische Barock nicht geblieben. Sie sind aber charakteristischer Weise von Meistern gebracht, die jener architektonischen Raumdekoration ganz fern standen. Es waren die Naturalisten, zumeist Neapolitaner, die unter Caravaggios Führung und unter nordischem Einfluß eine realistische Helldunkelmalerei erstrebten. Von Caravaggio ging es in aufsteigender Linie zu Velasquez (Abb. 194), dem großen, romanischen Hauptvertreter des malerischen Prinzipes. Salvator Rosa, der Meister der dramatisch pathetischen Landschaftsmalerei, die feinen venezianischen Meister des silberschillernden Lufttones Canalletto und Guardi, endlich der Spanier Goya sind die Hauptvertreter dieses malerischen Genres.

Aber diese rein malerische Gestaltung hatte ihren Ausgangspunkt und zugleich Vollendung im germanischen Norden fernab von dem großen Getriebe der Welt oder der äußerlichen Pracht einer alleinseligmachenden Kirche gefunden. Zunächst war es des großen Vlamen Rubens geniale Tat, nachdem er sich die Monumentalität der italienischen Renaissance zu eigen gemacht hatte, mit monumentaler Energie und Selbstbewußtheit das romanische plastische Prinzip zu überwinden und ins Malerische umzuleiten (Abb. 195/96). Dann wurde ein kleiner Weltwinkel die Geburtsstätte der großen, freien Malerei. Es war das kleine, freilich damals zur Weltherrschaft der Meere gelangte Holland, das der Menschheit ein neues, künstlerisches Reich, das der Malerei, eroberte. Im schlichten Zimmer, im bescheidenen nordischen Heim erstand die Malerei, die nicht prunkhafte Kirchendekoration, sondern die reizvolle, schlichte Schönheit der Natur in malerischem Licht verklärt brachte. Mit der Verweltlichung der Kunst kam entsprechend der neuen Religiosität eine neue Verinnerlichung. Aus dieser Verinnerlichung in schlichter, germanischer Gemütsinnigkeit wurde die intime Stimmungskunst, die Stimmungsmalerei der Holländer. Hier wurde nicht das architektonische, sondern das malerische Raumbild, nicht der perspektivistische Scheinraum, sondern der malerische Stimmungsraum Ziel des Malers. Helldunkel und Freilicht, tonige Schattenstimmung und atmosphärischer Luftton fanden hier ihre grandiose Gestaltung.

So haben die Germanen anders als die dramatisch veranlagten, formbegabten Romanen die malerische Gesamtwirkung im malerischen Sehen erfaßt. Das was Rembrandt (Abb. 197) und Franz Hals, Pieter de Hooch und Vermeer van Delft, Segers und Ruisdael an Neuentdeckungen in den bis dahin unentdeckten Gebiete der Malerei gefördert haben, die unendliche Bereicherung des menschlichen Sehvermögens, die sie gebracht haben, die feine Verbindung seelischer Innigkeit und schlichter Natürlichkeit zum Naturstimmungsbild, alles das steht an künstlerischem Werte und

Digitized by Google

malerischer Größe so weit über allem, was die Romanen geleistet haben, daß wir diesen germanisch-malerischen nicht den romanisch-architektonischen Barockstil als die eigentlich weltgeschichtliche Größe der Zeit bezeichnen müssen. War der Blick im romanischen Barock rückwärts gerichtet, so strebt hier im germanischen Barock alles vorwärts. Eigentlich bedeutete das, was diese nordischen Völker an malerischen Werten hinzubrachten, die Fortsetzung dessen, was die Hochrenaissance erstrebte: die fortschreitende Subjektierung der freien Künste, indem zur Befreiung der Plastik die der Malerei als eine weitere Steigerung des künsterischen Subjektivismus gegenüber Welt und Objekt hinzukam.

Wir fragen uns hier bei der unendlichen Neubeseelung der Kunst mit germanischer Innerlichkeit, was die Menschheit ohne diese deutsche Gemütstiefe geworden wäre. Wäre die Welt nicht schon längst im äußerlichen Formalismus der Romanen untergetaucht und wäre das Abendland nicht in gleicher Weise wie dereinst der Orient ohne diese gegenseitige Befruchtung verschiedenartiger Naturen, ohne dies Wechselspiel der Völker gegeneinander schon längst in Formeln erstarrt? Wie mit dem Sieg des romanischen Rationalismus die Erstarrung kam, nachdem sich im Rokoko, trotz Befruchtung von Seiten der Malerei, doch in den höfischen Geist der Zeit der architektonisch dekorative Geist des romanischen Barock gesiegt hatte, erweist die Gefahr solcher Einseitigkeit. Unter französisch-romanischem Einfluß — denn das einst in der Gotik so originelle Frankreich unterlag zuerst romanischen Klassizismus — ist am Ende des 17. Jahrhunderts die holländische Malerei klassizistisch-akademisch geworden. Die Völkerwanderung der Germanen nach dem Süden hatte damit wieder begonnen; sie romanisierten ihre Kunst und nahmen ihr die Kraft frischer Bodenständigkeit. Man wird in dieser Hinsicht das Urteil über die Werte der verschiedenen Völker in der Kunst umbilden müssen. Die Menschheit wird vielmehr als bisher das Negative auf das Konto der romanischen Kultur setzen müssen und das Positive der germanischen Kulturen ganz bedeutend herauszuheben haben. Zunächst aber erlagen die germanischen Kunstkulturen und damit das hohe Prinzip der freien, malerischen Gestaltung dem romanischen Formprogramm.

So schließt diese Epoche mit dem Zusammenbruch des malerischen Prinzipes und endigt im Klassizismus. Wir werden sehen, daß das 19. Jahrhundert erst mit dem erneuten Zurückgreifen auf das malerische Gestaltungsprinzip der Germanen wiederum eine neue, wenn auch allein auf die Malerei beschränkte künstlerische Kultur gefunden hat. Die ganze Entwicklung der modernen Malerei bedeutet trotz allem eine gewaltige Befruchtung gerade Frankreichs von seiten des germanischen Nordens und seines malerischen Geistes. Freilich waren es die Franzosen, die die Führung

Digitized by Google

übernahmen. Sie haben damit eigentlich erst das nachgeholt, was die Holländer voraus getan hatten, und eigneten sich deren malerisches Gestaltungsprinzip im Bilde zweihundert Jahre später erst an. Jedenfalls aber hatte sich das romanisch barocke Bildungsschema ausgelebt. Die Architektur, weil sie optisch-malerisch sein wollte, und ihr innerstes Wesen hingab, Plastik und Malerei, weil sie zur Dekoration wurden und ihre eignen Werte verleugneten, waren lebensunfähig geworden. Das ist das Ende des Barocks, das im Rokoko doch einen Sieg des malerischen Raumproblems bedeutet. Wie ein Schicksal, wie verheerende Pest kam der antike Reliefstil. In Winckelmann, diesem kunstlosen Gelehrten, fand ein historisch-idealistischer, blutloser Bildungswahn, eine gelehrte Bildungskunst seine unglückselige Verkörperung. Damit war es mit dem naiven Kunstschaffen das aus kraftvoll-heiterer Lebensfreude und Unmittelbarkeit des Natureindruckes wie Temperamentausbruches in der Kunst erwächst, aus.

---

## 20. Vom Plastisch-Tektonischen zum Malerisch-Dekorativen in der romanischen Barockarchitektur.

Beginnend mit dem romanisch-katholischen Barock konnte es bei der erneuten Subordination des Individuums unter dem erstarkten kirchlichen Geist kein Zweifel sein, daß vorzüglich die Architektur und zwar der Kirchenbau einer neuen Blüte entgegengehen sollten, daß aber Plastik und Malerei diese Kunst des freien Individuums eine steigende Unterjochung durchmachten. Die Kirche war die große Königin, und sie zu schmücken, möglichst prunkhaft zu gestalten, wurde das höchste Streben der Zeit. Wie stand es aber beim Beginn des geistigen Umschwunges zum Fanatismus der Gegenreformation mit der Architektur? Hatten im Mittelalter der große Raumrealismus und das lebensvolle Bewegungsprinzip einen wundervollen, rythmischen Raumorganismus geschaffen, wo der Innenraum die Menschen mit unerbittlicher Gewalt in sich hineinzog und zum Chor, zum Altar trieb, so war in der Renaissance und der Erhöhung des künstlerischen Subjektes zu Bewußtheit und Selbständigkeit eine mehr ruhevolle Auffassung eingetreten. Das Subjekt hatte sich fest und bestimmt dem Raumobjekt gegenübergestellt und es zu ruhevoll fester plastischer Stabilität gezwungen. An Stelle der komplizierten, dreischiffigen Basilika mit der bewegten, perspektivischen Flucht der Räume war mit Alberti und Michelangelo die große Körperlichkeit machtvoller Einzelräume getreten. Das hatte den Sieg des Zentralbaues über die Langhausanlage bedeutet.

Digitized by Google

Dann aber kam das Barock. Kirchlicher Dogmatismus drängte den subjektiven Menschen zurück und wiederum wandelte sich das Verhältnis des Menschen zum All, des Künstlers zum Kunstwerk. Das religiöse Pathos, dem des Mittelalters verwandt, wallte auf und forderte jene geheiligte Form des Kirchenbaues, das Langhaus zurück. Zur Betonung des Altarraumes verlangte man nach erneuter Einführung der Tiefenakzente und des Bewegungsdranges zum Chor hin. Inzwischen war aber das Erkenntnisvermögen der Menschheit bedeutend fortgeschritten. Das Sehvermögen hatte sich im Sinne einer erweiterten Aufnahmefähigkeit in dem Erfassen optischer Erscheinungen als Tiefenwirkungen und ihrer Berechnung auf das Auge erweitert. Diese erhöhte, geistige Kapizität malerischen Sehens verband sich mit dem Tiefenbewegungsprinzip des Mittelalters, indem nun aber die Bewegung nur bildlich geschah, d. h. im seherischen Erfassen nicht im körperlichen Durchschreiten des Raumes zur Vorstellung wurde. So kam es zu jener Wandlung aus dem Plastisch-Tektonischen in das Malerisch-Dekorative. Der schon in der Renaissance lebendige Illusionismus in der architektonischen Malerei, trieb seine wildesten Sprossen.

Aber es kam erst allmählich dazu. Zunächst hatten Doktrin und theoretische Versteifung am Ende der Renaissance formalistische Erstarrung zu bringen gedroht. Serlio (1475—1552) gründete 1542 die vitruvianische Akademie in Rom, die er später nach Bologna verlegte. Auf Grund der Antike und Vitruvs stellte er akademische Regeln von den schönheitlichen Maßverhältnissen auf. Seine Regula, in Rom zwar von Michelangelo unterdrückt, fand besonders in Oberitalien, bei Palladio, Scamozzi u. a. Verbreitung. Nicht allein künstlerische, sondern religiöse Bedenken wanden sich dagegen. Mit dem tridentinischen Konzil und der neuen dogmatischen Versteifung des religiösen Wesens zog Gleichgültigkeit gegen diese Antike ein. Pius V. war ihr direkt feindselig, Sixtus V. errichtete Denkmäler zur Verherrlichung des Christentums; die Trajans- und Marc. Aurelssäule, wie Obelisk wurden mit Statuen des Petrus und Paulus geschmückt. Urban VIII. Barbarini ließ 1626 Bronzebalken aus der Vorhalle des Pantheon zu Berninis Tabernakel in S. Peter umgießen; dann hieß es: „quod non faciebant barbari, fecerunt Barbarini", Alexander VII. Chigi, der Erbauer der Kolonnaden von St. Peter ließ den Marc. Aurelsbogen am Corso als Verkehrshindernis niederreißen. Das 18. Jahrhundert brachte die Reaktion, Clemens VII. veranlaßte die Restaurierung des Konstantinsbogens u. a.

Nehmen wir die geschichtliche Übersicht voran, so hat als erste Leistung des Barocks die Gesukirche in Rom zu gelten. Es ist wichtig festzustellen, daß der Architekt Giacomo Bazzi aus Vignola bei Modena ein Oberitaliener war (1507—1573). In Bologna wie in Rom war er an der vitruvianischen Akademie, zunächst als Theoretiker tätig und stellte selbst

Digitized by Google

eine strenge „Regola dei cinque ordini dell' architectura" (1559—1565) nach Vitruvs Vorbild auf. Tief bedeutsam wurde dann eine Reise nach Frankreich, wo er gewiß für das barocke Schema wichtige Eindrücke von der großen Gestaltung des Tiefenraums der Gotik zu neuerlicher Entfaltung des Langbaues aufgenommen hat. Schließlich aber gewann Michelangelo weitragenden Einfluß auf ihn. Was er an plastischer Körperlichkeit der Gesimse, Pilaster, Fenster und Türrahmen, der Tambourbildung u. a. hat, und die gewaltige Entwicklung der Vierungskuppel geht auf ihn zurück. Aber auch alles, was er und die nachfolgenden Geschlechter an Überwindung der Wand als Fläche und ihre Überleitung mit Hilfe plastisch gestalteter Bauglieder zu großer Körperlichkeit und in die sinnliche Realität des Raumes hinein brachten, stammte letzten Endes auch von Michelangelo, der gerade darum mit freilich sehr bedingtem Recht der Vater des Barocks genannt werden kann. Vignola war sein Nachfolger am Petersbau, er begann 1568 die Gesukirche (Abb. 191), 1576 wurde die Wölbung ausgeführt, 1584 war die Weihe. Die Fassade (Abb. 198) wurde 1573 nach Giacomo della Portas Plan aufgebaut. Außer den später erwähnten, oberitalienischen Bauten Vignolas sind das kleine Oratorium St. Andrea und Madonna degli Angeli bei Assisi (1560), und die Fassade der Vigna di Papa Giulio, endlich Schloß Caprarola bei Viterbo als burgartiger Schloßbau mit rundem Hallenhof zu nennen (1559—1567). Auch Giacomo della Porta (1541 bis 1604), Schüler Vignolas und wie dieser als Nachfolger an der Peterskuppel tätig, bleibt noch im Bann der plastischen Gestaltungkraft Michelangelos, wie die von ihm vollendeten Fassaden von St. Catarina (1563), Gesu (1575) und St. Maria de' Monti zeigen. Von seinen Palästen seien der noch strenge Pal. Peruzzi, die Loggia in Pal. Farnese (1603), der Hof der Sapienza (1575) und in Frascati die groß angelegte Villa Aldobrandini genannt. Annibale Lippis Villa Medici zeigt zuerst eine bewegte, unregelmäßige Silhouette (1574).

Dann bringt eine große Gruppe oberitalienischer Architekten, die der sog. Comasken eine langsame Abwandlung vom plastisch-tektonischen Monumentalprinzip Michelangelos. Sie arbeiten teils mit Ton- oder Farbwirkungen, teils mit Palladio entnommenen, klassizistischen Motiven. Zwei Künstlerfamilien, die der Fontana und Lunghi sind es vorzüglich. Aus ersterer ist der bedeutendste Domenico († 1607) als Architekt Sixtus V. beim Bau der Tiberbrücken, des Brunnens „Aqua Felice", tätig; er macht den ersten Langhausbauentwurf zu St. Peter; als Zentralbau ist die Cap. del Presepio an St. M. Maggiore, auf griechischem Kreuz aufgeführt, reizvoll in dem bunten Farbenspiel verschiedenfacher Steinsorten. Neben seinem Bruder Giovanni (1614) ist sein Neffe Carlo Maderna (1556 bis 1629) von Bedeutung. Mit ihm erhebt sich das Barock zu seiner eigenen,

Digitized by Google

berauschenden Fülle und Pracht. Seine Kirche St. Susanna (1595—1603) ist mit der Überwindung kleinlicher Teileffekte, der Entwicklung in das Malerisch-Räumliche, wozu sich die gesteigerte Konzentration an der Fassade bei stark steigenden Voluten in die Vertikale hinein, zu dekorativer Gesamtwirkung zeigt, der erste reine Barockbau. Masse und Bewegung nicht mehr im plastischen Sinne, sondern mit Licht und Schattenwerken verarbeitet, schon mehr im malerischen Sinne erscheinen das Motto. Dann übernahm er 1614 den Weiterbau von St. Peter und führt den Langhausplan seines Onkels Domenico aus. Dem Ganzen setzt er die Kolossalfassade (Abb. 188) mit einer mächtigen Ordnung bei betonter Mitte vor, wobei die Vorhalle eine gewichtige Rolle der Vermittlung zwischen Außenwelt und Innenraum spielt. Die zwei geplanten Türme, nach oberitalienischem Schema, wurden später wieder abgetragen. Die vielleicht von ihm ausgeführte Fassade von S. Francesco Romano geht in der Kolossalordnung im antiken Tempelstil auf Palladios Redentore-Kirche in Venedig zurück. Von ihm Pal. Mattei und Pal. Barberini, letzterer von Bernini vollendet.

Aus der Familie der Lunghi ist Martino d. Ält. († 1600) der Erbauer von St. Anastasia (1582) mit Doppelturmfassade; von ihm Pal. Dezza-Borghese (seit 1590) etwas kraftlos, bei betonter Mitte und mit schönem Säulenhof, Pal. Lancellotti, Velletri, mit großer Treppenanlage und Rom, Pal. Altemps mit Pfeilerhof. Olivieris Andrea della Valle wurde von Maderna vollendet. Giov. Batt. Soria († 1651) leitet mit S. M. della Vittoria (Abb. 198), S. Gregorio Magno, mit Treppenaufbau an der Fassade, S. Catarina mit aufgelockerter Fassade und S. Carlo de' Catinari schon zum Hochbarock über, während der auch als Bildhauer klassizistische Fr. Algardi (1602—1654) mit S. Ignazio (seit 1626) und Villa Pamfili zurückhält.

Aber die Entwicklung ins malerisch-koloristische Hochbarock (1630—1680) war nicht aufzuhalten. Drei geniale Meister kamen, dem rauschenden Überschwall der Zeit Ausdruck zu geben. Wir nehmen den Florentiner Pietro Berettini da Cortona (1596—1669) voran, der auch Dekorateur, Maler und Stukkateur in der Ausmalung von Pal. Pitti, Florenz, Pal. Barberini, Rom, der Chiesa Nuova und S. Carlo al Corso Hervorragendes leistete. Als Architekt hat er einige römische Zentralbauten S. Luca (1640), S. Maria della Pace (Abb. 200) (1659) und S. Maria in Via lata (voll. 1680) geschaffen, die in kraftvoller Weise die Kuppel mit Fassade und Säulenvorhalle zu verschmelzen suchen. Er bleibt noch plastisch ruhevoll, von toskanischer Formfestigkeit beherrscht.

Leidenschaftlicher ist der Neapolitaner Giov. Lorenzo Bernini (1599—1680). Wenn Cortona Maler zugleich war und doch große Form zu wahren wußte, scheint sich bei dem Bildhauer Bernini alle architektonische und plastische Form in schwunghaft malerischen Geist zu wandeln. Sein



Digitized by Google

St. Bibiena (1625) ist noch einfach im Geiste Domenico Fortanas. Dann vollendet er Madernas Petersbau (Abb. 188). Freilich mußten die von ihm erweiterten Fassadentürme abgetragen werden, da sich der Boden senkte. Es galt ein neues Mittel zu ersinnen, um der Fassade die im barocken Geiste erstrebte Macht des Emporwachsens der Massen zu verleihen. Das gelang ihm in höchst geistvoller Weise durch die berühmten Arkaden, die in der grandiosen Entfaltung der Platzwirkung zu den größten Effektstücken der Architektur überhaupt gehören. Malerische Berechnungen spielen eine große Rolle, wie auch das Innere von St. Peter von ihm (Abb. 190) zu prunkhafter Farbigkeit ausgearbeitet ist. Typisch barocke Scheinwirkungen suchte er in der Scala regia des Vatikans. Auch die Kirche in Ariccia rechnet mit optischen Täuschungen; der Dom von Spoleto (1640) ist dagegen von einfacher Größe. Schlicht vereint er an St. Andrea del Quirinale zu Rom (1678), auf elliptischem Grundriß, im Inneren dem Pantheon nachgebildet, und an der von zwei Pilastern gehaltenen Fassade große Scheinwirkung mit gewisser Sinnlichkeit. Als Palastbauten sind die Pal. Lodovici, Odescalchi und Barbarini (Abb. 202) mit großer Berechnung der Gesamtwirkung bei herausgehobener Mitte zu nennen.

Als dritter kommt der Oberitaliener Francesco Borromini (1599—1667) zur letzten Entäußerung jeder Realität, zu Spielerei in Kurvenschwingung, indem er den Bau beliebig formt, als ob er nicht von Stein wäre, sondern von weicher Masse. Die Gefahr jede in der Architektur bisher geforderte Zwecknotwendigkeit zu verleugnen und zu Scheinwirkungen überzugehen, bedroht die Barockarchitektur und hat sie schließlich von klarer architektonischer Form abgewendet. Ruhig und groß ist noch das Innere von St. Giovanni im Lateran (seit 1630). Gewiß ist die Verknüpfung von Straßenflucht, Platz und Umgebung in S. Carlo alle quattro fontane (1640) (Abb. 201), S. Agnese (1645—1650), S. Ivo alla Sapienza (1642—1660) äußerst geistvoll, ebenso die feine Kuppel, Tribuna und Turm von S. Andrea della Frate. Auch im Inneren sprühte seine lockere Phantasie in komplizierten, ineinandergeschachtelten Raumkörpern, aber es ging doch schon ins Spielerische über. Bei Palästen verarbeitete er ähnlich wie Bernini Straßenkurven in die Fassade, so am Collegio di propaganda fede (seit 1660). Genannt sei Pal. Falconieri.

Bei Girolamo Rainaldi (1570—1655) erweisen die wuchtigen Fassaden von S. Andrea delle Valle und S. M. in Campitelli, letztere an den Ecken turmartig verstärkt, noch einen intensiven Sinn für plastische Körperlichkeit. Von ihm auch die Kuppel von S. Agnese, ebenso der groß mit Risaliten gegliederte Pal. Pamfili. Martino Lunghi d. J. († 1657) baute 1650 die malerische reiche, dekorative Fassade von St. Vincenzo ed Anastasio (Abb. 199); Carlo Fontana († 1714) brachte mit S. Marcello (1683) den

Digitized by Google

einfachen Typus der konkaven Fassade, ebenso St. Trinita; von ihm stammt ein Entwurf zum Fuldaer Dom; Girolamo Fontana läßt am Dom von Frascati französischen Einfluß erkennen und Francesco geht in S. Apostoli zu bedeutenden Dimensionen über. Giov. Ant. Rossi (1616—1695) ist einer der Peterskirchenbaumeister. Von Berninis Schülern in Neapel sei Cosimo Fansaga mit seiner Sapienza-Fassade genannt.

Für Venedig ist Baldassare Longhena (1604—1682) der bedeutendste, unter Palladios wie Sansovinos Einfluß stehend mit S. Maria della Salute (1631), wo er eine kleinere und eine größere Kuppel in überladenem, theatralischem Aufbau mit kolossalen Voluten zu stark dekorativen Effekten aufführte. Auch seine Paläste Pal. Pesaro (Abb. 203), Rezzonico u. a. haben bei starker Beeinflussung von Palladio etwas Schwulstiges. Sein Bestes ist die sehr schöne Treppenanlage von S. Giorgio Maggiore (1644) (Abb. 205). Cantinos berühmte Seufzerbrücke, Sardis unruhige Fassaden der Scalzi und von S. M. del Giglio, Fremignonos S. Maria von gesucht schwulstiger Form, endlich jedoch Rossis S. Eustachio seien genannt. Prunkhafte Überladung mit oft sinnlosen, dekorativen Formen kann den mangelhaften, architektonischen Geist Venedigs nicht verhüllen.

In Mailand gehörten der bedeutende Pellegrino Tibaldi (1527—1596) beinahe noch der Renaissance an; sein mit zweigeschossigen Pfeilerarkaden geschmückter Hof des erzbischöflichen Palastes, die reiche Jesuitenkirche S. Fedele, die Kirchen Sacro-Monte in Varallo und S. Gaudenzio in Novara sind stattliche Bauten. Fr. Mangone mit dem Senatspalast, Binago mit S. Alessandro und Barga mit dem Justizpalast führen tiefer in das Barock, dessen Hauptmeister Francesco Maria Ricchini (tätig 1600—1638) ist. Er war Dombaumeister und erbaute die groß angelegte Brera (Abb. 204) mit machtvoller Doppeltreppe (1615), die Colonia del Verzione, S. Giuseppe, S. Antonio, Kirche und Hof der Ospedale Maggiore. Als Meister des Umschwunges zum schlichten Klassizismus tritt Giuseppe Piermarini aus Foligno (1734—1808) auf; von ihm die „Scala", Pal. Belgiojoso, Villa Reale in Monza, und Villa d'Adda in Cassano. In Genua kam in der Nachfolge Galeazzo Alessis genannter Rocco Lurago mit dem Municipio (1580) und Antonio Rocca. Von Bartolommeo Bianco († 1636) ist die Universität (1628) mit dem herrlichen Hof und Pal. Balbi Senarega; von Tagliafico, Pal. Durazzo-Pallavicini und Pal. Serra mit dem schönen Treppenhaus und von Gregorio Petondi das reizvolle Treppenhaus des Pal. Balbi aus dem 18. Jahrh. Sie offenbaren das hohe Geschick der Genueser, die Unebenheiten des Terrains zu malerischen Effekten auszunutzen. Cantones Pal. Ducale ist schon klassizistisch (seit 1773), eine Glanzleistung.

In Verona und Vicenza wirkte Palladios Einfluß bestimmend,



Digitized by Google

Vincenzo Scamozzi (1562—1616), der auch als Theoretiker mit seiner „Architettura universale" nach außerhalb großen Einfluß gewann, steht voran; von ihm in Vicenza das Rathaus, Pal. Valmarano, das Teatro Olympico. Arnoldi, Calderari, (Pal. Cordellina u. a.) und Miglioranza führten den strengen Stil weiter, so daß Vicenza ein außergewöhnlich einheitliches Stadtbild aufweist. In Verona leiteten Pellisana, Rosetti, Perini und Aless. Pompei den Palladio-Stil in das 18. Jahrhundert hinein, von letztgenanntem die Dogana (1758) und das Museo Lapidario.

Weitgehende Bedeutung in der Barockarchitektur gewann aber Bologna dank seiner theoretischen Richtung, die in Serlios Akademie ihren Stützpunkt und in seinen Architekturbüchern doktrinäre Formen gefunden hatte, aber auch dank der vielen, kleinen Hofhaltungen in der Emilia. Vignola stammte dorther, sein Pal. Bocchi (1645), der Turm des Pal. Isolani in Minerbio, die Pal. Farnese in Caprarola und in Piacenza (seit 1560) legen Zeugnis von der Tätigkeit in seiner Heimat ab; sie begründeten den sog. farnesischen Stil. Als weitere Architekten sind zu nennen: die Tibaldi, Pellegrino, von dem bei Mailand schon die Rede war, Domenico und Tibaldo, Magenta mit dem Dom, S. Pietro und S. Salvatore, Provaglia und der Porta Galliera wie Pal. Davia-Bargellini. Im Seicento sind jedoch die wichtigsten die Galli da Bibbiena, Giovanni, seine Söhne Ferdinando († 1743) und Franzesco (1659—1739), weiterhin Giuseppe, Antonio, Alessandro und Carlo († 1788). Die Theaterbühnendekoration blühte mit ihnen glänzend auf und damit entwickelte sich die Architekturkulisse als Platz-, Straßen- und Parkdekoration bis in das späte Rokoko hinein. Francesco Bibbienas Arco del Meloncello in Bologna oder C. Fr. Dottis († 1780) als glänzende Terrassendekoration gefaßte Mad. die S. Luca, Bologna, sind nur zwei Beispiele. Francesco Cocchi (1788—1865) führt den Stil in das 19. Jahrhundert.

In der Emilia seien für Modena Bort. Avanzini mit dem castellartig schwerfälligen Pal. Ducale (1635) und dem Collegio di S. Carlo (1694), genannt. In Reggio waren Giuseppe Soli (Theater), Al. Balbi (S. M. della Chiara, ein schwerer Zentralbau) und der Bibbiena-Schüler Giv. Vigarini tätig. Für Ferrara ist G. B. Aleotti (1546—1636) zu nennen, der Erbauer von S. Carlo und der Gesufassade und des Teatro farnese in Parma, einer glänzenden Anlage im Geist des antiken Theaters, ferner Mazzarellis Dom (1712). In Parma wirkt Fornovos Annunziata (1566), mit Kapellen, Voluten und ringsum ein Achteck, wie ein eigenartiges Gemisch von Gotik und Renaissance; von Magnani sind S. Alessandro und Pal. Comunale. Für Brescia sei Lantanas großartig einfacher Dom mit seiner schönen Beleuchtung genannt.

Von Borromini ging die Entwicklung zur Entartung auf Scheineffekte und rein optisch gesehene, nicht räumlich erlebte Architektur. Sein Schüler,

Digitized by Google

der Theatinermönch Guarino Guarini (1624—1685) aus Modena, der Verfasser einer „architettura civilis" hat als Architekt des Carlo Emanuele VI. von Savoyen und des Vittorio Amadeo I. hervorragenden Anteil am Stadtbild von Turin. Seine Academia delle scienze (1674) ist ein Backsteinbau mit Rustica; die Fassade des Pal. Carignano von 1680 (Abb. 206) wird zu einer schwingenden Kurve. Dieser Kommodenstil spricht jedem architektonischen Sinn für Baukörper und an Struktur Hohn. Von ihm sind weiterhin die Cap. della S. Sudario. Von Sindone (1657—1694), S. Lorenzo in Turin (seit 1660) mit dem sehr schönen Turm, S. Stefano in Vicenza, S. Anunziata und S. Gregorio in Messina und die dreischiffige Divina Providenza in Lissabon. Auch hier wirkte die Theaterbühnenarchitektur, aber auch die Malerei sich aus. Der Tiroler Jesuit Andrea Pozzo (1642—1709), der eine „Perspectivae pictorum atque Architectorum partes II" verfaßte, brachte die übertriebenen, illusionistischen Malereien, mit denen er etwa S. Ignazio in Rom ausschmückte. War Pozzo ein Deutscher, so tritt uns in Vasanzio ein Vlame „Hans von Dianter" entgegen.

Dann aber kam an demselben Ort, wo Guarini seine manieristischen Scheinbauten schuf, in Turin mit Filippo Juvara aus Messina 1685 bis 1735), einem Schüler des Carlo Fontana, der Umschlag und zwar unter französischem Einfluß, wie das mit Boffrand zusammengearbeitete Schloß Stupinigi zeigt. Freilich machte er sich davon frei. Nach der zierlichen Carmine- und der einfachen Christinakirche ist es vorzüglich die Superga (1717—1731), ähnlich wie die venezianische Salute mit sehr hoher Kuppel auf Achteck aufgeführt, wo ein tempelartiger Vorbau angelegt ist. Auch die Kuppel zu Albertis S. Andrea in Mantua stammt von ihm. Die Umbauten des von Rica begonnenen Pal. Reale, die Fassade und herrliche Treppe des Pal. Madama seien für den Palastbau genannt. Francesco Gallo aus Mondivi (1672—1750) wirkt mit seiner mächtigen, elliptischen Kuppel auf Vittozzis Sanktuarium von Vicoforte, streng und schwer, bizarr mutet B. Alfieris S. Giovanni in Carignano an.

Dieser Klassizismus arbeitete in einem charakteristischen Gemisch zierlicher, sentimentaler Rokokoweise und akademischer Strenge. Francesco Piranesis phantastische Ruinenbilder bezeugen vielleicht am besten diesen romantischen Klassizismus, wie er uns auch im Norden in dem Ruinenschmuck der Schloßgärten entgegentritt. Hier zeigt sich nichts vom strengen, historischen Klassizismus. In Rom schuf Galilei (1641 bis 1737) die Kolossalordnung der Fassade von S. Giov. im Lateran mit starkbetonter Mitte, ferner S. Giov. Fiorentini und die Cap. Corsini des Lateran, mit schöner Dekoration in Weiß und Gold. Von Ferd. Fuga (1699—1780) sind die Fassade von S. M. Maggiore (1743) in zwei Ordnungen, die Consulta des Quirinale, Pal. Corsini in Rom; er war später in Neapel

Digitized by Google

tätig. Luigi Vanvitelli (1700—1773), ein Niederländer, erbaute Schloß Caserta nach Vorbild von Versailles. Von Carlo Marchionne ist (1746—1760) die Villa Albani (Abb. 207) in zweigliedrigem Aufbau von strenger Klarheit. Der hervorragendste Architekt der Zeit Michelangelo Simonetti (1724—1781) baute im Vatikan zur Aufstellung antiker Statuen die Säle delle Muse, Rotonda und a Croce Greca in schlichter, vornehmer Größe.

Diese stattliche Reihe von Künstlernamen bezeugt den hohen Stand der Architektur. Die Zeit strebte nach prachtvollster Ausstattung der kirchlichen Festräume wie Paläste. Überall beobachten wir, wie sich das Problem der Zeit von der plastischen Massengestaltung des Frühbarocks zu einer steigenden koloristisch-malerischen Prunkhaftigkeit wandelte, und wie sich weiterhin zartere Tonempfindsamkeit zu optischen Scheineffekten zierlichster Art zuspitzte, sei es, daß wir den Innenraum der Kirche nehmen oder das Äußere und ihre Fassade, sei es daß wir den Palastbau und die räumliche Gestaltung in Hof, Garten und im Inneren erfassen.

Wie in jedem einheitlichen Stil nicht nur das Ganze, sondern auch jeder Teil das Wesen des Ganzen offenbart, so bezeugt auch die Kirchenfassade die Eigenart und das Werden des Barockstiles. Wir können uns hier über sein Prinzip klar werden, wenn wir den Sinn des Fassadenaufbaues im Gegensatz zu dem, was sie in der Antike und im Mittelalter wie in der Renaissance bedeutete, herausheben. In der Antike fällt bei der mangelhaften Entwicklung des Innenraumes der Begriff des Innenraumes und darum auch die Beziehung von Außenform zum Innenbau fort.

Der Tempel ist eine nach den Gesetzen des Schwergewichtes plastisch geformte Steinmasse. Die Gotik schuf erst den Begriff des Innenraumes, sie fühlte und baute von innen nach außen resp. nach innen hinein. Ihr ist die Fassade eine Aufforderung zum Eintritt, eine Einladung ins Innere; die Portale, besonders von Mittelgiebel und Fassadentürmen herausgehoben, wirken in ihrer Schrägen wie Saugöffnungen. Im übrigen lebte sich am Schmuck der Fassade ohne Beziehung zum Inneren die dekorative Phantasie der Gotik besonders reich aus. Der Renaissance ist die Fassade zunächst auch nur Schmuckstück, besser gesagt, sie ist eine nach außen gestellte Wandfläche, wo der Künstler seine sich an den Innenwänden entfaltende Begabung der Flächengliederung noch einmal nach außen hin präsentiert. Aus dieser schön proportionierten, dekorativen Wandfläche wird mit dem organischen Verwachsen des plastischen Wesens im Gesamtbaukörper, also gewissermaßen mit einem erneuten von innen nach außen Wachsen ein organisches Wesen, eine sinnliche Realität, deren Teile nicht nur in einem ornamental rhythmischen Verhältnis zueinander stehen, sondern vielmehr organisches Wesen von plastischer Körperlichkeit gewinnen.

Im Barock bildet sich allmählich das optische Anschauungsprinzip aus.

Digitized by Google

Man erfaßt in fortschreitend malerischer Konzeption die plastischen Massen mehr und mehr als Schattenmassen, die in ein steigend lebendiges, optisches Spiel zu den Lichtern treten. Wie die Frührenaissance in ihren Räumen die Wände als flachen Raumabschluß nahm und sie linear-ornamental in der Fläche zu beleben suchte, die Hochrenaissance die Vorstellung zu plastischer Fülle erhöhte, endlich das Barock den Raum als malerische Einheit erfassen lernte, so wurde auch die Fassade angepackt. Sie wird auf diese Weise der Reflex des reichen, zunächst räumlich-plastischen Spieles der Lichter und Schatten, der Kurven und Wellen im Innern. So ist mehr unbewußt die Barockfassade das auf die Fassadenwand reproduzierte Rauminnere, und sich wandelnd in der andauernd ins Malerische wachsenden lebendigen Vorstellungskraft spiegelt sie vorzüglich den Wechsel des Stiles aus dem Plastisch-Realen in das Malerisch-Dekorative wieder.

Die Barockfassade ist wenn auch Scheinfassade, wie das Gesicht, das uns das ganze Innere kündet. Die Renaissance hatte zweigeschossige Fassaden mit zwei gleichwertigen Geschossen übereinander gebildet. Das Barock bringt im steigenden Einheitsprinzip die Verschmelzung der Geschosse bei durchwachsendem Vertikalismus und bei zunehmender Betonung der Mitte, entsprechend der inneren Zentralisierung durch Betonung der Mittelachse, wobei das Mittelteil erhöht wird, die Seitenteile, ebenso wie im Innern die Seitenschiffe durch zentrale Bindung unterjocht werden. Die Mittelachse wird im Portal und dem großen Fenster darüber wie dem Giebel mehr und mehr verstärkt. Die unten von Vignola, oben von Porta vollendete Catarina dei Funari (1563) beginnt mit Betonung des Mittelportales, Moscherinos S. Maria in Traspontina (1566) geht zu kräftigerer Profilierung über; Vignolas Gesu-Entwurf (1569) bleibt noch ängstlich bei einem größeren Gleichmaß der beiden Geschosse, aber schon Giacomo della Porta (Abb. 198) verstärkt bei seiner Gesu-Fassade von 1575 das Untergeschoß, betont dazu noch mehr die Mitte, wozu die Seitenteile subordiniert werden. Im Geiste Michelangelos wachsen gegenüber Vignolas noch flächenhaft breit wirkender Fassade die Mauern zu fest gegliederter, plastischer Schwere bei starker Massenkonzentration heraus. Das gilt auch für seine noch schwerer geformte Fassade von S. M. dei Monti. Man könnte die durchaus plastisch verarbeiteten Fassaden noch der Spätrenaissance zurechnen. Martino Lunghis S. Girolamo dei Schiavoni (1588) brachte in Erhöhung und Verstärkung die fortschreitende Heraushebung der Mitte, so daß eine Bindung der Teile zur Mittelachse entsteht.

Zugleich war aber die Konzentration auf die Mittelachse auch ein vielmehr malerisches Moment, das von der Verschärfung des optischen Sehens und der Zusammenführung aller Linien auf den Augenpunkt ausging. So mußten allmählich in Michelangelos monumentale Einheit des Bauorganismus, wo Innenraum und Außenbau ein Körper und ein Wesen sind, und

Digitized by Google

sein plastisch-tektonisches Gefühl im Aufbau weichen. Repräsentativ zeremonieller Geist, der sich stark nach außen wendet, vereinte sich mit einer steigenden, optischen Bindung der Fassade, die eben kirchliches Schau- und Prunkstück für die äußere Umgebung, für die Straße, den Platz, den Beschauer, wird. Anfänglich bleibt sie noch ein gleichmäßig nach außen wie innen Gebundenes. Bald aber steigert sich das Verhältnis nach außen hin und die Verbindung nach innen ging verloren. Die Susanna-Fassade von Maderna (1595—1603) zeigt trotz der auffallenden Steigerung der Massen in immerhin noch plastischem Sinne schon deutlich die Tendenz einer optischen Verrechnung von starken Licht- und Schattenkontrasten. Der Augeneffekt geht über die Wirklichkeit heraus und das theatralische Moment gelangt zum Siege. In drei Schichten lagern die Massen. An S. Andrea delle Valle von Rainaldi treiben die Massen sogar in vier Schichten mit vorgestellten Säulen, die sich kulissenartig hintereinander schieben, ein stark bewegtes Spiel aus der Baumasse heraus in den Raum. Man steht am Wendepunkt von plastischer Körperlichkeit zu alles im Licht- und Schattenspiel vereinenden, malerischen Wirkungen.

Die Entfernungen, auf die der Architekt seine Wirkungen berechnete, steigen und das Zusammensehen von Fassaden und Umgebung nimmt andauernd zu. Mehr und mehr verbindet sich die Fassade mit der äußeren Umgebung zu einer Art theatralischer Schaubühne. Bald taucht sie hochstehend am Ende der Straße auf, wo ihr die scharf auf sie zulaufenden Straßenfluchten ihren starken Bewegungsrhythmus mitteilen und sie zu einem energischen Aufstreben in die Vertikale zwingen (Rom, S. Maria della Vittoria und S. Vincenzo ed Astanasio (Abb. 199), oder sie ist in eine lange Häuserreihe eingebaut und der Künstler sucht mit starken Licht- und Schattenkontrasten, die er mit Hilfe kräftiger, vorgerückter Säulen und tief ausgehöhlter Wandteile entwickelt, aus dem Gleichmaß der Flächen herauszutreten (Rom, S. Maria in Campitelli). Das wird bald zum Raffinement und es lockt die Künstler solch' schwierige Aufgabe, wie etwa die Kirche an die Ecke einer Straße, wo sich zwei Richtungen kreuzen, aufzubauen. Borromini gibt an S. Carlo alle quattro fontane (Abb. 201) eine feinsinnige Lösung, indem er die Brechung der Straßenfluchten der Fassade mitteilt und sie durch die Schwingungslinien der Front, die Knickung der Gesimse, die bald stark hinausspringen, bald wieder sich tief einbuchten, zum Ausdruck bringt. Schließlich hat derselbe Künstler an S. Sapienza in weicher und melodischer Weise die Vermittlung zu finden verstanden, indem er die Fassade leicht konkav ausbuchtet und uns so die Überleitung zweier in die Tiefe leitender Vertikalen vorführt. Damit ist auch der letzte Rest von plastischer Realität dahin. An Stelle der starken Licht- und Schattenkontraste, die in ihrer Fülle immer noch etwas von körperlicher Massigkeit

Digitized by Google

hatten, ist ein zarter Ton, eine feine Linienmelodie getreten. Die Durchsichtigkeit des Lufttones teilt sich der Erscheinung mit, und damit hat das Barock sein eigentliches Ziel erreicht. Es ist die endgültige Auflösung der Massen, die Lockerung der Körperlichkeit im durchsichtigen Licht der freien Atmosphäre. Das ist der Sieg der malerischen Lichterscheinung, des Alls über die plastische Realität der einzelnen Objekte. Damit ist auch die architektonische Realität erledigt und die Entwicklung ist an ihrem Endpunkt angelangt.

Daneben stehen einige geistvolle Lösungen wie die Cortonas an S. Maria della Pace (Abb. 200) und Berninis an S. Andrea al Quirinale, die bei der Verarbeitung der Fassade mit dem dahinterstehenden Rundbau auf diese Form Rücksicht nehmen und darum einen stark plastischen Charakter haben. Jener stellt sein körperlich nach vorne drängendes Mittelstück vor eine konkav ausbuchtende Hintergrundkulisse, womit die kubisch-plastische Massigkeit des Baukörpers noch stark herausgearbeitet wird. Auch die einzelnen Bauglieder sind von großer Kraft und Realität. Dieser macht ein prunkhaft theatralisches Schaustück daraus, wo die kolossale Kulisse dem kleinen Rundbau übertönt. Geistvoll ist das Ausklingen der Rundformen bis in die Stufen der Treppe. Pomphaft aufgeputzte Theaterkulissen ohne irgendwelchen Zusammenhang mit dem Baukörper deuten den Verfall ernster künstlerischer Verarbeitung an. Der Rückschlag und die Ernüchterung erfolgen im Klassizismus, der unter französischem Einfluß in Oberitalien einsetzt. Die antike Tempelfassade taucht in verschiedenfachster Verunstaltung wieder auf. Man greift auf Palladio, den Klassiker der Spätrenaissance zurück und wird entgegen der Prunkhaftigkeit des Hochbarock einfach, oft kahl und armselig.

Die Behandlung des Äußeren geht ebenso wie im Inneren auf eine Brechung der schweren Körperlichkeit der Hochrenaissance aus, sei es, daß man die Linien, Flächen, Gesimse knickt und daß man die Wand durch Nischen auflockert, wenn nicht durchbricht, sei es, daß man alles in ein anfänglich schweres, aber immer durchsichtiger werdendes Licht- und Schattenspiel eintaucht, wobei zunächst die Formkontraste durch Tonkontraste, d. h. durch Licht- und Schattenspiel ersetzt und schließlich auch diese in zarten Ton- und Luftstimmungen zu malerischer Lockerung und Auflösung gebracht werden. Natürlich zeigt sich auch an den Einzelteilen dieselbe Entwicklung vom Tektonisch-Plastischen zum optisch-malerischen Augeneffekt. Bei der anfänglichen Verstärkung der Bauglieder vergaß man nicht den Unterbau herauszuheben mit Rücksicht auf die statischen Gesetze. Später aber, als man nur auf die optischen Wirkungen achtete, ging man zu unsinniger Häufung der Massen nach oben. Vielfach geknickte und ineinandergeschobene Giebel, dazu schwere Wappen, belasten

Digitized by Google

die obere Mitte. Borromini setzt sogar ein gemaltes Medaillon in den grausam zerfetzten Giebel von S. Carlo (Abb. 201).

Eine glänzende Reihe römischer Kirchen illustriert die Entwicklung des Inneren in immer reicherer und prunkhafterer Fassung. Ausgehend von Gesu (Abb. 191) und dem streng ausgebildeten Langhaus finden wir hier schon alle Elemente des Systems. Albertis S. Andrea zu Mantua mit tonnengewölbtem Mittelschiff und Seitenkapellen — die Kuppel wurde später von Guarini zugefügt, — scheint das Vorbild gewesen zu sein. Gesu bringt Seitenkapellen und Kuppel, die Querschiffenden mit geradem Abschluß. Die Gesimse laufen noch in scharfer Horizontale; gradlinige Emporen, Corretti genannt, über den Kapellen betonen weiter die Horizontale; die Kuppel steigt fast ohne überleitende Schwingungen — allein die Rundbogenkurve der Mittelschifftüre wäre zu nennen — vertikal empor. Ebenso wie das Renaissancegefühl für schöne Verhältnisse sehr bald schwindet, verlieren auch die Wirklichkeitsverhältnisse ihren positiven Wert. Es kommt Barockmeistern in steigendem Maße allein auf den optischen Eindruck an und daß derselbe möglichst vielfältig, farbig und reich wird. Immer schillernder wird das Licht- und Schattenspiel, das farbige Durcheinander. Die von Maderna vollendete S. Andrea della Valle, die von Domenichino vollendete S. Ignazio, Francesco Fontanas S. Apostoli (1702) und S. M. della Vittoria (Abb. 192) brachten für die steigende Pracht der Barockdekoration eine charakteristische Folge. Von den Prinzipien in der Grundrißentwicklung oder in den Raumverhältnissen wäre natürlich mancherlei zu sagen. Aber der Grundriß bedeutet letzten Endes doch nichts mehr. Selbst mit dem Schlagwort von der Wiedergeburt des mittelalterlichen Langbaues sagt man sehr wenig. Als Borromini S. Giovanni im Lateran (1630) ausbauen sollte, da war ihm sicher recht wenig an der mittelalterlichen Tiefentendenz oder dem Basilikaschema gelegen. Es reizte ihn allein durch Wandlung der Säulen in mächtige, nischengegliederte Pfeiler die Tiefensicht möglichst bewegt und reizvoll im Wechselspiel der Lichter und Schatten zu machen.

Alles geht im Barock auf den Augeneffekt. Aber es ist nicht etwa nur farbige, äußere Pracht, die man erstrebte. Das Geistvollste der Raumkomposition liegt in der Berechnung der großen Lichtwirkungen, die sich im Kuppelraum entfalten und das Ganze zu machtvollerer, malerischer Einheit zusammenzwingen. Manche Kirchen, wie Lantanas Dom zu Brescia (1604), Berninis Dom zu Spoleto (1640), Bibbienas S. Agostino in Modena sind bei aller Einfarbigkeit von großer Wirkung. Immerhin sind das Ausnahmen; die vielfältige Buntheit und das Schwelgen in überreichen, dekorativen Motiven ist nun einmal der Vorzug und Fehler des Barock zugleich. Die Barockkunst ist nicht nur die Kunst der Täuschung, sondern

Digitized by Google

auch der technischen Kunststücke und dekorativen Effekte. Nicht nur kleine Räume vergrößern, und alles schillernd vielfältig zu gestalten, sondern auch gelegentlich große Räume zu verkleinern, das Komplizierte zu einfachster Wirkung zu erhöhen, heißt das Streben, bei dem oft launischer, geistvoller Einfall wichtiger ist als ein architektonischer Gedanke. Die Wirkungsmittel optischer Art, mit denen man arbeitet, sind die Kulisse, der Durchblick und die Überschneidung. Dazu kommt die schon genannte schwingende Kurve, mit der man alles überspielt und die verschiedenfachsten Dinge miteinander verschlingt und die Räume ineinander verkuppelt. Das gilt besonders für die geistvolle, reiche Verschmelzung von Kuppelraum und Langhaus. Sicher hat neben dem Einfluß nordischer Malerei auch der des Orients in der fortschreitenden Entmaterialisierung des Spätbarocks und Rokokos mitgewirkt.

Die Komplizierung der Raumformen steigerte sich mehr und mehr. Dabei ist das Motiv der Betonung der optischen Wirkungseinheit dank der malerischen Absichten bedingt durch die Berechnung auf einen Augenpunkt. Das Problem wurde mehr und mehr in Berechnung auf diesen optischen Augenpunkt Zentralbau und Langbau, Kuppelraum und Langhaus im Auge, im Bilde des Beschauers ineinander wachsen zu lassen. Bald sollte das griechische Kreuz, bald wieder der Rundbau mit dem Langbau verankert werden. Für jene griechische Kreuzanlage war Bramante-Michelangelos Petersbau das große Vorbild. S. M. della Chiaria zu Reggio (1595) sei als Beispiel der älteren Form mit geradem Abschluß des Querschiffes genannt. Lantanas Dom zu Brescia (1604) ist vielleicht der schönste Bau der Art, der in seiner Einfarbigkeit und Beleuchtungsfülel eine monumentale Wirkung auslöst. Andere Kirchen derart sind S. Alessandro in Zebedeo zu Mailand (1602) von Fra Lorenzo Binago, S. Agnese, Rom 1652 von Algardi und Gir. Rainaldi, Berninis Dom zu Castelgandolfo mit lichter Kuppel (1660), Cortonas S. Luca e Martino (1640), endlich jedoch Juvaras Superga (1717—1731) als letzte, strenge Redaktion. Weiterhin wurde das griechische Kreuz die Grundlage für die im Innern zumeist äußerst prunkhaft ausgestatteten Prachtkapellen, so die an S. M. Maggiore, Rom für Sixtus V. 1554 von Dom Fontana und die der Paul V. 1611 von Fiamingo Ponzio, die Kap. Cibo bei S. M. del Popolo von Carlo Fontana, Silvanis Corsini-Kapelle in Carmine zu Florenz (1675) und Galileis glänzend in Weiß-Gold dekorierte Corsinikapelle im Lateran von 1734.

Den andern Ausgangspunkt bildet der Rundbau, für den das Pantheon zu Rom das Vorbild war. Bizzacheris S. Nome di Maria, Rom 1638, S. M. di Monte sancto von Rainaldi mit Kuppel von G. Fontana, Berninis Assunta in Ariccia seien als Beispiele genannt. Dieser Rundbau ergab nun in der Verschmelzung mit dem Langbau die längsovale Anlage, die sich schon

Digitized by Google

Gruppierung durch das Herauswachsen des Portales zur beherrschenden Zentrale, das Zusammenfassen der Mitte und vielleicht der Seiten in Risaliten. Der burgartige Schloßbau, wie der Pal. Ducale zu Mantua von Menia und Avanzini (1634) bringt in der kastellartigen Anlage mit dem turmartigen Ausbau der Ecken und der Mitte das System am schwersten. Sonst tritt es einfacher auf, indem die Mitte durch ein mächtiges Portal wie Mittelrisalit verstärkt, und ebenso die Ecken durch Risalite für sich gewonnen werden. Auch Balkon und Loggien werden bei der Gliederung in steigendem Maße verwendet.

Bezeichnend für den kompositionellen Geist des Barocks und dafür, daß es nicht auf das Plastisch-organische, sondern auf die malerisch optische Gesamtwirkung ausging, ist die Art, wie diese Stadtpaläste in die Straßenfluchten hineingearbeitet worden. Mit der fortschreitenden Entwicklung verstärkte sich der Eindruck, daß diese Paläste gar nicht frontal, sondern in der Fluchtansicht, d. h. im Diagonalblick gesehen sein wollen. Peruzzis Pal. Massimi (Abb. 10), setzt an den Knick die schöne Säulenvorhalle, die so den Bau nach außen öffnet. Die Wirkung des Baues bleibt von plastischer Klarheit und schöner Formfülle. Bernini arbeitet nach seinem Vorgang Pal. Ludovisi und Odescalchi in die Biegung hinein, aber jedes Körpergefühl scheint geschwunden. Die Mitte ist zwar durch ein Prunkportal und Rahmen herausgehoben, ebenso die Ecken: es ist ein dekorativer, nicht plastischer Effekt, wenn dies Portal gegen die Flächigkeit der andern Teile scharf absteht. Der eigentliche Reiz kommt hier bei allen späteren Barockfassaden in der perspektivisch verkürzten Schrägansicht heraus, auch dann wenn wie bei Pal. Doria, Rom eine Kolossalordnung den Bau gliedert. Es entsteht ein starkes Auf- und Niederwellen der Profile wie des Schattenschlages und wiederum in der Mitte eine stärkere Schattenwelle am Portal. Madernas und Berninis Pal. Barbarini betont die Mitte. Oberitalienische Paläste wie Longhenas Pal. Pesaro (Abb. 203), gehen trotz Palladios Einfluß in das Schwulstige über. Guarinis Pal. Carignano (Abb. 206) bringt die in Kurvenschwingung entmaterialisierte Palastfassade.

Interessanter als diese Scheinfassadenarchitektur nach der Straße hin, die etwas Aufdringliches und Prunkhaftes hat, ist die Entwicklung der Hofarchitektur. Wir wissen, daß der geschlossene Hof in der Frührenaissance mit schlanken Säulenarkaden und Loggien in der Hochrenaissance in schwereren Formen mit Pfeilerarkaden oder Doppelsäulenarkaden geschmückt (Abb. 9), ein sehr reizvolles Motiv war. Das baut sich im Barock weiter aus. Alessis Pal. Marino in Mailand (1560), noch mit einem Überschwall ornamentalen Details, Lunghis Pal. Borghese in Rom (1590), Medas erzbischöfliches Seminar und Richinis Brera (Abb. 204) in Mailand (ca. 1620), Biancos Universität in Genua (1678), Avanzinis Pal. Ducale, Modena (1637)

Digitized by Google

sind nur einige Glanzbeispiele für das sich besonders in Oberitalien in Bergamo, Brescia, Cremona, Turin u. a. reich entwickelnde Motiv des reich ausgestatteten geschlossenen Hofes, wobei malerische Motive in Beleuchtung und in Durchblicken besonders bei den Doppelsäulenarkaden herauskommen (Marino-Pal. und erzbischöfliches Seminar in Mailand, Universität Genua). Das Motiv ändert sich, wenn der Hof auf einer Seite, nach dem Garten hin geöffnet wird. Pal. Mattei, Rom ist eines der ersten Renaissancebeispiele. Die Flügel laden weit aus; das Motiv vereint sich weiter mit dem schon in Villa Farnese angegebenen Grundriß der eingezogenen Mitte zu einer weniger ausladenden Hufeisenform. Pal. Barbarini läßt die vorstrebenden Flügel nach dem Garten hinausgehen (Abb. 202), während nach der Straße hin die Fassade in der Mitte verstärkt ist.

Bedeutsam aber wurde diese Hufeisenform erst, als man sie in großer, kompositioneller Gestaltung zu einer grandiosen Platzarchitektur ausbaute. Wiederum liegen hier die Fundamente wie bei allen großen Ideen des Barocks in der Renaissance. Kein anderer als Michelangelo hatte mit seinen kapitolinischen Bauten, die Platz und Paläste zu einer großen plastischen kubischen Einheit gestalten, den Grundgedanken gegeben. Es ist Pietro da Cortonas größtes Verdienst, im Palastbau im Pal. Pitti (Abb. 189) die Grundform für den Typus geschaffen zu haben. Nicht nur daß er die einst siebenfenstrige Fassade erweiterte, wichtiger ist, daß er in den vorgreifenden Flügelbauten eine engere, kompositionelle Vereinigung von Baukörper und Platz geschaffen hat, die dann in Versailles aufgegriffen und von den Meistern des deutschen Rokoko in genialster Weise ausgestaltet wurde. Hier ist einmal nicht der dekorative Schein, sondern der Begriff des architektonischen Raumkörpers in sinnlicher Realität vorgeführt. Wir werden von den Flügelbauten schon umfaßt, wenn wir den Platz betreten, d. h. der Raum schließt sich langsam, und wir werden in das Bauinnere hineingeleitet.

Das interessanteste Motiv des Innenbaues jedoch, das das Barock in geistvollster Weise entwickelte und das im nordischen Rokoko seine geniale Ausgestaltung zum zentralkompositionellen Motiv der Räume fand, ist die Treppe. Es war eine besondere Aufgabe des Barock, die Treppe in dem großen Palastbau einzufügen. Es tauchte die einseitige, wie die doppelseitige Anlage, die schmalangelegte und die zum Kuppelraum entwickelte reiche Form auf. Für die schmalangelegte, doppelseitige Treppe sei auf Genua und Bianchis Universität (1621), auf die Brera in Mailand und die reiche, schöne Treppe an Juvaras, Pal. Madama (1738) verwiesen. Den großen Treppenraum mit einseitiger Treppe weisen u. a. Pal. Balbi, Genua, Pal. Zucchini, Bologna, Pal. Allieri, Rom (1674) und Braschi (1705) auf. Das stattlichste sind jedoch die Doppeltreppen im Kuppelraum, wie in

Digitized by Google

Pal. Farnese zu Parma, Pal. Dato in Cremona (1619); Pal. Litta in Mailand, Pal. Corsini in Rom und Florenz, Vanvitellis Schloß Caserta, Pal. Baciocchi zu Bologna, letztere mit ovaler Doppeltreppe. Endlich jedoch seien Lunghis Pal. Lancellotti in Velletri und Longhenas S. Giorgio Maggiore in Venedig (Abb. 205), (1644) als Glanzleistungen malerischer Behandlung genannt.

Endlich sei noch der Landvilla gedacht, es ist keine einseitige, prinzipielle Verarbeitung des Themas, aber reich in der Vielfältigkeit der Aufgabe. Der Aufgabe entsprechend hat Italien gerade hier in der Verwertung des Terrains mit Terrassen und Durchblicken, ferner in der Entfaltung der Gartenarchitektur große Anregungen zur Rokokopracht gegeben. Die Grundlagen liegen auch da in der Renaissance. Die Villa d'Este in Tivoli (1549) ist die erste große Gartenterrassenanlage, Vignolas Vigna di Papa Giulio, wohl auf Bramante-Raffael zurückgehend, ist einfach mit außen vorgelegter Doppeltreppe. Monumentaler als schwerfällig großartiger Abschlußbau einer mächtigen Terrassenanlage ist sein fünfeckiges Schloß Caprarola bei Viterbo (1559—1562). Auch Giacomo della Portas Villa Aldobrandini (1603) kehrt den Charakter der schweren Massigkeit heraus, wobei eine deutliche Vernachlässigung der Details bei der wachsenden Berechnung auf Fernwirkung eintritt. Annibale Lippis Villa Medici gab gegenüber dieser Renaissanceplastik zuerst den barocken Typus der malerischen Belebung in bewegter, unregelmäßiger Silhouette. Villa Pamfili von Algardi (1650) bedeutet zusammen mit der wundervollen Gartenanlage und dem schönen Pinienhain die vielleicht schönste Lösung. Der in der Mitte erhöhte Bau, ganz einfach ohne jede Verzierung, soll allein durch den feinen Ton des Ganzen und das Schwingen der steigenden und fallenden Silhouette wirken. Auch Villa Borghese wirkt in der Auflockerung der Mitte durch eine Loggia durchsichtig und leicht. Villa Conti bei Frascati ist berühmt durch seine Kaskaden, d. h. das terrassenartige Wasserwerk. Zu klassizistischer Strenge kehrt Villa Albani (Abb. 207) mit seiner klargegliederten Architektur zurück; mit unten offenen Rustikapfeilerarkaden und oben mit schweren Gesims abschließenden, pilastergegliedertes Hauptgeschoß ist dem Ganzen reizvoll eine mit Statuen reich geschmückte, doppelseitige Treppenterrasse vorgelagert. In Oberitalien ist besonders Genua mit seinem aufsteigenden Terrain sehr reich an vielfältigen Terrassenanlagen, so etwa Villa Carlotta bei Cadenabbia, Villa Melzi in Bellagio u. a.

Es wäre noch vieles zu nennen, wollten wir auf die phantastischen Einfälle der Architekten, das Gebäude mit Terrain, Garten, Umgebung zu originellen Ansichten und Durchblicken zusammenzufügen. Aber nicht das italienische Barock, sondern das nordische, das deutsche Rokoko hat die geniale und künstlerisch vollkommene Verarbeitung von Architektur und Landschaft, Gebäudesilhouette und umgebendem Rahmen gebracht. Ferner

Digitized by Google

Abb. 185. J. Patinir, Versuchung des hl. Antonius. Prado, Madrid.

Abb. 186. P. Brueghel d. Ält., Die Blinden. Mus., Neapel.

Digitized by Google

Abb. 187. **Pieter Brueghel** d. Ält., Bauerntanz (1564). Gemäldegal. Wien.

Digitized by Google

Abb. 188. Bernini, Platz von St. Peter, Rom.

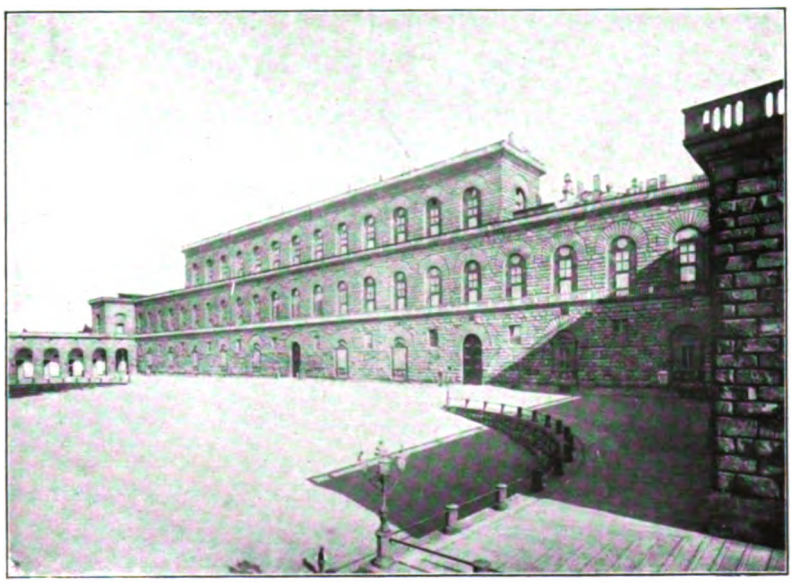


Abb. 189. Cortona (Brunelleschi), Platz vor Palast Pitti, Florenz.

Digitized by Google

Abb. 190. Bernini, Mittelschiff v. S. Peter, Rom.

Abb. 191. Vignola, Gesù, Rom.

Digitized by Google

Abb. 192. Soria-Cortona, S. Maria della Vittoria, Rom.

Digitized by Google

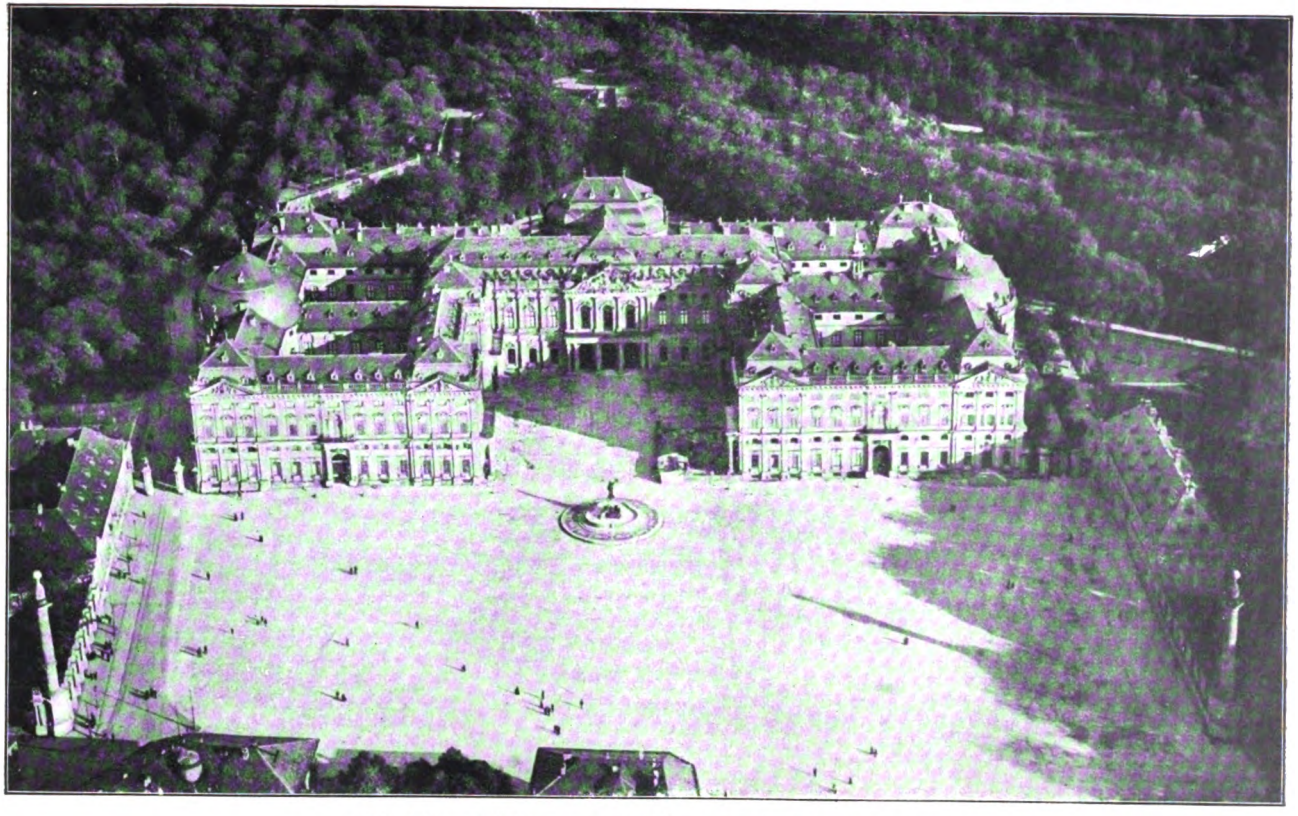


Abb. 193. B. Neumann. Residenz (1720—54), Würzburg.

Digitized by Google

Abb 194. Velasquez, Las Meninas. Prado, Madrid.

Digitized by Google

Abb. 195. P. P. Rubens, Christus in Emmaus. Prado, Madrid.

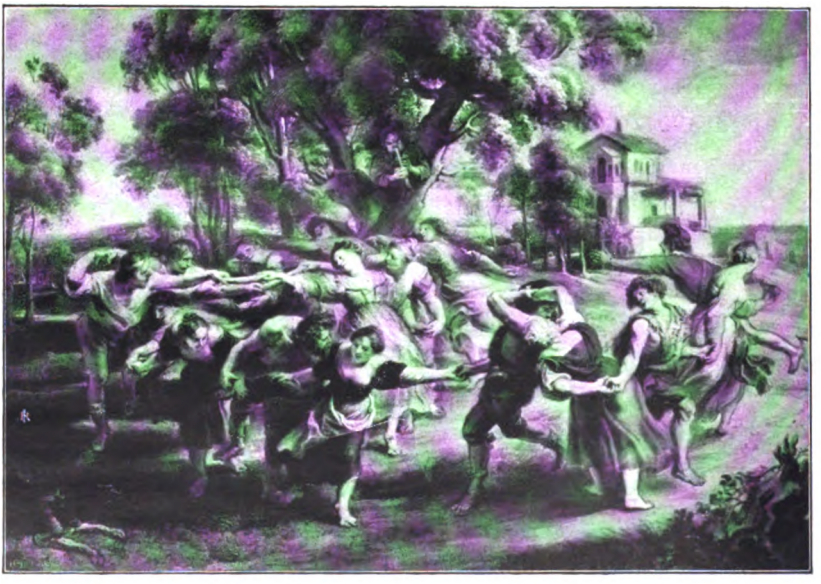
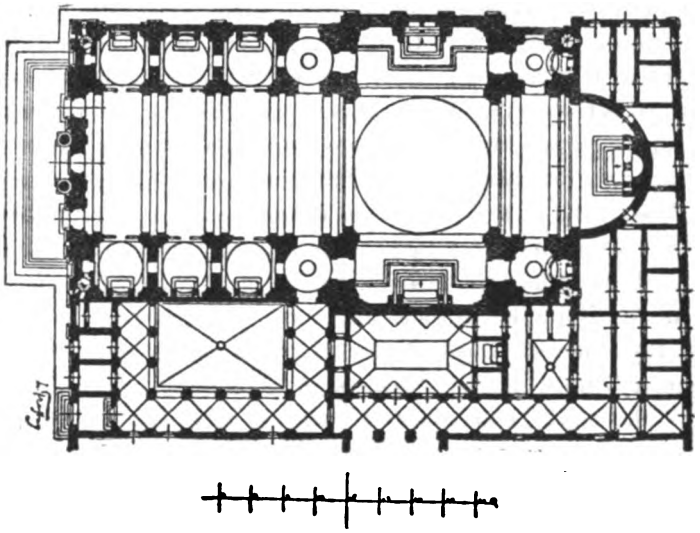


Abb. 196. P. P. Rubens, Bauernreigen. Prado, Madrid.

Digitized by Google

erhielt dort erst die Gliederung des Innenbaues in der genialen Zusammenordnung der Zimmer zu Mittelsaal und Treppenhaus ihre endgültige Lösung.



Vignola, Grundriß von Gesu, Rom.

## 21. Die Auflösung der Plastik und der Malerei in der romanischen Barockdekoration.

Wenn wir zur Plastik und Malerei übergehen, müssen wir einer gewaltigen Enttäuschung gewärtig sein. Statue und Bild werden zu dekorativen Werten herabgedrückt, sie sind nicht mehr Selbstzwecke. Der Bildhauer darf seine Statue nicht um ihrer organischen Form willen gestalten, der Maler nicht mehr sein Bild als malerische Bildeinheit malen. Beide, Statue wie Bild, werden im welschen Barock in den Rahmen einer prunkhaften Architektur, einer laut tönenden Farbenmusik hineingearbeitet. Nichts ist mehr um seiner selbst willen da, ebensowenig die Individualität als solche den Anspruch auf ein Eigenes und Persönliches zu machen hat. Der Künstler schafft sein Werk nicht mehr als Auseinandersetzung zwischen sich und der Natur, sondern er war das Werkzeug des neuen, religiösen Fanatismus, der Handwerker der kirchlichen Architektur.

Beginnend mit der Plastik müssen wir feststellen, daß sie schon in der Spätrenaissance dem schnellen Verfall entgegengegangen war. Giovanni da Bologna hatte noch einmal die belebende Kraft der Linie und der schwingenden Bewegung gebracht. Aber es war nicht mehr die organische Linie der Renaissance, sondern die dekorativ rhythmische Schwingung. Ver-



Digitized by Google

suche, die Form mit akademischer Strenge und in Anlehnung an die Antike neu zu beleben, wurden gemacht. Francesco Algardi (1602—1654), ein tüchtiger Porträtist, wie seine Bronzestatue Innozenz X. auf dem Kapitol, die Bronzebüste Gregor XV. in Chiesa Nuova, drei Francanibüsten in S. Marcello zu Rom und eine Büste in Berlin erweisen, brachte mit dem Grabmal Leo XI. den Typus des akademisch strengen Prunkgrabes.

Der einzige, geniale Meister, bei dem man anhalten muß, ist der Neapolitaner Lorenzo Bernini (1598—1680), der zu seiner Zeit in Italien, am Hof der Päpste, und in Frankreich, am Hofe Louis XIV. ein Ansehen ohnegleichen genoß und die ganze Plastik der Epoche beherrscht wie bestimmt hat. Seine Frühwerke (vor 1620) sind noch im straffen Stil seines Vaters Pietro, so das Epitaph Santonis mit der Büste des Toten (1612) in S. Prassede, Rom oder die Büste Pauls V. in Villa Borghese. Dann wagte er sich in seiner Gruppe Aeneas, Anchises und Askanius und in dem Schleuderer in Gal. Borghese an stark bewegte, naturalistische Motive heran. 1622 machte er sich in dem Raub der Proserpina ebenda — sämtliche Stücke sind für seinen Gönner Scipione Borghese gearbeitet — zu einem vielmehr weichen Stil von vorzüglicher feiner Oberflächenbehandlung frei. Seine berühmte Apoll- und Daphnegruppe ebenda (1625) ist vielleicht das reizvollste Werk des Barock (Abb. 208). Hier sind wirklich stärkster Realismus und zarteste Empfindung, sinnlicher Reiz und geistvolle Belebung, raffinierteste Oberflächenbehandlung und schwunghafte Silhouette meisterlich mit einander verbunden. Die Bellarminobüste in Gesu, und Kardinal Giov. Delfino in S. Michele, Venedig, gehören hierher.

Mit dem Papsttum Urbans VIII. (1624—1644) trat Berninis Kunst in eine neue, glanzvolle Phase äußerster, barocker Prunkhaftigkeit. Der Papst versuchte, den Künstler zum Maler zu entwickeln, nicht mit Geschick, wie das schwache Martyrium des hl. Mauritius (1627) für die Mosaikfabrik des Vatikan zeigt. In dieser zweiten Epoche entwickelten sich die sinnliche Fülle und Kraft seiner Formgebung zu höchster Pracht. Schon die Büste der Constanza Buonarelli ist (1625) ein Meisterstück der Marmorbehandlung von weicher und doch fester Fülle der Form und entzückendem Schmelz des Lichtes; man beobachte auch die raffinierte Behandlung des Haares oder des Hemdes zu sinnlich-stofflicher Realität. S. Bibiana in S. Bibiana zu Rom, deren Fassade er 1625 einfach aufführte, ist von weicher Behandlung. Als Architekt ist er nach Maderna's Tode (1629) an St. Peter und Pal. Barbarini tätig. Seit 1624 schmückte er die Cap. del Crozifisso und verfertigte aus Bronzebalken des Pantheon sein berühmtes Tabernakel in St. Peter (voll. 1633). In diesem schon mehr berüchtigten Charakterstück barocker Verwilderung macht der Künstler den freistehenden Altar zu einem Spiel von malerischen Durchblicken und gewundenen Kurven, die in den gedrehten Säulen hinauf bis zum schwingenden Baldachin empor-

Digitized by Google

flackern. Aus dem architektonisch-plastischen Aufbau wird malerisch-dekorative Spielerei, die der Verleugnung jeder plastischen Realität gleichkommt. Eine Pietà in S. M. Maggiore (1628) und zwei Büsten des Kard. Scipione Borghese in Villa Borghese, Rom, seien genannt.

Dann aber kam der Auftrag zu dem Grabmal des Papstes Urban VIII., das er 1628—1647 als seine Meisterleistung vollendete (Abb. 210). Hier hat er in wirklich genialer Weise alle Mittel der Technik, Linie und Farbe, Form und Raum, Gegensätze des Materiales zwischen fester glänzender Bronze, buntem und weißem Marmor zu ganz großer Gesamtwirkung vereint. Daß die plastische Realität des Dargestellten nur eine untergeordnete Rolle spielt und alles auf den optischen Effekt ausgeht, ist nur charakteristisch für den Geist des Barocks. Trotzdem weiß der Künstler noch Maß zu halten, das Bedeutsame in den Brennpunkt zu rücken und die Wirkungen durch Kontraste zu erhöhen. Die wundervolle, in echt barockem Pathos bewegte, dunkelbronzene Gestalt des Papstes beherrscht in bewegter Form und räumlicher Tiefe das Ganze. Zugeordnet sind zwei Allegorien von sinnlicher Wollust, die in weichem, schmelzendem Marmorglanz zerfließen und sich fein in den großen Aufbau einordnen. Wir spüren in der zur Schau getragenen Realistik der Figuren den Einfluß des Theaters, sie bewegen sich in affektierten Theaterposen. Der hier von Bernini gewonnene, in seinem Alexander VII. weitergebildete Typus, der eine aufgelockerte Abwandlung von dem Michelangelo-Grabmal des Giacomo della Porta ist, wird im Barock weiter verwertet, so strenger und akademischer in Algardis Leo XI., ferner in Monnot's Innozenz XI., in Benedikt XIII. und XIV., Rusconis Gregor XIII. u. a. Den einfachen Typus des Grabmales mit der Büste der Toten auf dem Sarkophag, bringt das Grab der Markgräfin Matilde von Mantua (1635) in S. Peter. Noch weitere Büsten des Papstes Urban hat Bernini gearbeitet, so im Dom zu Spoleto (1640), in Pal. Communale zu Camerico (1643) und in Pal. Barbarini. Als wilde Entartung und ganz übles Vorbild für die Kitschplastik späterer, italienischer Künstler ist das Grab des Al. Valtrini († 1639) in S. Lorenzo in Domaso, Rom, zu nennen, wo ein Totengerippe das Porträtmedaillon überflatternder Marmordraperie hält. Für die pathetische Ekstase, in der Heiligenfigur und für die dekorativ wirkungsvolle Aufmachung in Geste und Draperie sei der hl. Longinus, S. Peter (1632—1638) angeführt (Abb. 209), weniger aufgeregt, reicher und sinnlicher in der Gewandung sind die Heiligen an der Kathedra Petri in St. Peter. In ihnen hat Bernini den für Jahrhunderte geltenden Typus der pathetisch-dekorativen Freifigur geschaffen. Sie bedeutet die vollkommene Überwindung der statuarischen Plastik der Renaissance; sie ist wiederum Gewandfigur. So berühren sich auch da, wie im monumentalen Kirchenbau Mittelalter und Barock. Nur ist der seelische Gehalt des Mittel-



Digitized by Google

alters von anderer Tiefe und Vielfältigkeit. Jede Gewandfigur ist ein individuelles Wesen, eigenstem künstlerischen Sentiment entsprungen. Im Barock wird die Figur zur pathetischen Phrase, zum dekorativen Schnörkelwerk.

Mit dem Papstgrab hat Bernini seinen Höhepunkt erreicht. In der dritten Epoche seines Schaffens, die mit Innozenz X., 1644 beginnt, ging er zu einer durchaus äußerlichen Mache in raffiniertester Berechnung der Oberflächeneffekte über. Es kommt zu einem vollkommenen Zerfließen der Formen. Das „marmorne Bild" wird das Ziel dieser optischen Effektkunst und trotz aller Genialität hat Bernini hier eigentlich den Typus des Künstlers geschaffen, der wie ein unausrottbarer Parasit noch heute mit seinem Kitsch den großen Markt beherrscht. Die einst so große italienische Plastik erhielt mit ihm den Todesstoß, von dem sie sich scheinbar nicht wieder erholen kann. Die Kunst ist hier von keinerlei höherer Idee geleitet oder auch in keiner Weise dem inneren Bedürfnis der Künstlerseele entsprungen. Äußerster stofflicher Realismus vereint sich mit sinnlich-religiöser Ekstase zu illusionistischen Oberflächeneffekten rein optischer Art. Das Äußerste an technischem Raffinement finden wir in der Cap. Cornari, S. M. d. Vittoria (1646). Die Verzückung der hl. Therese (Abb. 211) geht zu gemeinster Sinnlichkeit in wildestem Naturalismus über; lüsternes Fleisch, zerfließende Marmorfalten auf steinernen Wolken über buntem Stein schillernd und schwimmend, es ist auch nicht ein Rest von Formgröße geblieben. Wir begreifen dieses vollkommene Übergehen ins dekorative Lager am ehesten, wenn wir Berninis Betätigung als Architekt und Innendekorateur von S. Peter in Betracht ziehen (Abb. 190). Die glanzvoll-farbige Pracht des mit höchstem Pomp ausgestalteten Inneren ist Berninis Tat gewesen. In farbig verkleidete Nischen stellte er Heiligengestalten wie den hl. Longinus hinein, dessen leeres Pathos der großen Geste nicht durch sprechende Kraft in der plastischen Bildung der Form gehoben wird. Dahinein baute er die Grabmäler Urbans VIII. und Alexanders VII., die affektierte Kathedra des hl. Petrus (1456—1465). Sie wirken in ihrer Farbigkeit wie steinerne Gemälde, wie etwa sein Kaiser Konstantin zu Pferde im Vatikan (bis 1670) an der scala regia. Schon am Grabmal Alexanders VII. (1671—1678) ist nur der Kopf des Papstes eigenhändig. Auch andere Monumente wie das des Kardinals Piemontal in S. M. S. Miverva (1650—1651) überläßt er seinen Schülern. Typische Figuren im ausgesprochenen dekorativen Barockgeist sind ein Daniel (1616) in Cap. Chigi von S. M. del popolo und ein Habakuk, ferner ein Hieronymus und Magdalena in Cap. Chigi, im Dom von Siena, endlich Engel in S. Andrea delle Fratte (1669—1670). Sie sind alle vom gleichen unplastischen Geist. Vor solchen geistvollen Plaudereien im farbigem, schillerndem Stein wird man den grausigen Verfall des pla-

Digitized by Google

stischen Gefühles ganz erfassen. Letzten Endes ist es für die Wirkung ganz gleich, ob dieser Stein nun auch eine bestimmte, plastische Form gewinnt. Lichteffekt und koloristische Wirkung sind allein maßgebend. Bei solcher Verwilderung des Formgefühles fragt man sich, warum man sich überhaupt Mühe gab, diese Farbenflecken zu plastischer Masse zu formen, wo doch jedem Formprinzip gespottet wird und irgendeine ungeformte Materie den gleichen Zweck der optischen Reize erfüllen würde.

Wäre der höchste Wert der Kunst technisches Können, ihre vollendetste Leistung optische Täuschung oder verstandesmäßige Verrechnung der Wirkungen, dann bedeutete diese Barockkunst gewiß einen Gipfelpunkt der Kunst. All' diese Werke der Plastik wie Malerei wollen im Rahmen einer bedeutenden Architektur gesehen sein; ihr eigentlicher Wirkungswert liegt im Dekorativen. Wie solch' Marmorstück, das sich so nebenbei, wie in spielerischer Leichtigkeit zu einer pathetisch bewegten Figur formt, im farbenschillernden Glanz der buntfarbigen Architektur steht, ist das vage Ziel dieser Künste, die eben nicht mehr frei sind, sondern gebundene dekorative Künste, Handwerk, Kunstgewerbe geworden sind. Man kann dabei natürlich nicht das weitgehende Geschick der Zeit zu großzügiger Wirkungsberechnung wegleugnen. Zugute gekommen ist aber dieser Fortschritt erhöhter Distanzgewinnung allein der Architektur. Ich möchte dabei weniger den buntfarbigen Innenschmuck der Kirche des Hochbarocks, oder Berninis farbige Wandverkleidungen von S. Peter und dessen Bronzeciboriums der Sakramentskapelle von St. Peter gedenken, als vielmehr der zum Schmuck römischer Plätze aufgeführten Denkmäler, so der Fontana Trevi (seit 1640), des Brunnens auf Piazza Navona oder des Elefanten mit Obelisken auf dem Minervaplatz. Die barocke Begabung zu großer Platzkonstruktion, die jene Zeit auszeichnet, kommt da wie auf Berninis kühnem Kolonnadenbau von St. Peter glänzend zur Geltung (Abb. 188).

Berninis beherrschende Stellung, vielleicht zum Unheil der Kunstentwicklung sollte auch über die Grenzen Italiens wirken. Nachdem er schon (1642) eine Büste des Card. Richelieu gearbeitet hatte, wurde er von dem Sonnenkönig nach Paris gerufen, wo er vom April bis zum Oktober 1665 war. Gewiß war Bernini für den ehrgeizig-prunkhaften König der rechte Mann. Eine Büste Ludwigs XIV., ferner Entwürfe zum Louvre, nach denen der Bau auch begonnen, aber 1667 wieder abgetragen wurde, endlich der Entwurf zum Reiterbildnis des Königs, das von Girardon in Marmor ausgeführt wurde, sind von ihm. Sein leidenschaftlich-sinnliches, neapolitanisches Temperament ist im pathetisch prunksüchtigen Geist der Zeit, in den welschen Landen Sieger geblieben.

Das Hauptelement des Barocks, wie es in der Innenarchitektur gleich stark zum Ausdruck kommt, ist jedoch das Kolorit. Wenn Form wie

Digitized by Google

Linie naturalistisch-pathetisch verwildern, zeigt sich in den Tonwerten immer eine gewisse Geschlossenheit. Die Statuen wollen als Farbflecken gesehen werden und all' die Herrlichkeit wie Pracht barocker Innendekoration hat ihre einzige Schönheit in den reich und voll tönenden Farbenakkorden. Eine Geschichte des Barocks müßte im engeren Sinne eine Geschichte der Farbenharmonien vom tief und schwer dunklen Klang des Hochbarocks bis zur lockeren und leichten Durchsichtigkeit des Rokoko ergeben. Das Künstlergeschlecht war für optisch-koloristische Werte empfänglich und so konnte man blind an den Schönheiten antiker Form und antiken Gewandstiles gerade in Rom vorübergehen. Rechnet man das leere Pathos der Geste, die fade Sentimentalität im Ausdruck hinzu, so bleibt wenig übrig, was uns wirklich ergreifen könnte. Wir gehen innerlich unberührt selbst an Berninis Figuren oder an solch' langer Reihe von Aposteln vorüber, mit der die Franzosen Monnot, Legros u. a. die Nischen der Pfeiler von St. Giovanni im Lateran geschmückt haben. Auch der falsche Klassizismus, den die immer mehr akademisch werdenden Franzosen hineinbrachten, bedeutete keine Rettung.

Ohne auf die ungezählten Werke des Künstlers einzugehen, seien seine Schüler angeführt. Frisch und gemäßigt naturalistisch ist François Duquesnoy gen. Fiammingo (1594—1644), berühmt durch seine Kinderfiguren, von ihm eine hl. Susanna in S. M. di Loreto und ein Andreas in S. Peter; auch Francesco Mocchi (1580—1640) bewahrt eine gewisse Selbständigkeit, wie seine Reiterstatuen der Alessandro und Ranuccio Farnese in Piacenza, oder seine als Versuch eine laufende Figur fest zuhalten interessante hl. Veronica in S. Peter, zeigen. Eines der berühmtesten Stücke der Zeit ist die hl. Caecilia von Stefano Maderna in S. Cecilia. Als Schöpfer von Papstgräbern kommen Pietro Bracci, C. Rusconi in Betracht. Des ersteren Grabmal der Maria Clementina (Abb. 212), flott in der Ausführung, ist charakteristisch für die letzte Auflösung der plastischen Form. Das gemalte, ovale Medaillonporträt der Toten ist an die Stelle der Statue getreten. Von den Bolognesen sei der durch die großen Bronzereliefs der Legende des hl. Dominicus in S. Giovanni e Paolo, Venedig, bekannte Guiseppe Mazza, von den Genuesen sei Maragliano genannt, während die Neapolitaner in der Cap. S. Severo mit Sammartino, Corradini und Queirolo (um1750) weitere Vorlagen zu moderner Kitschware gegeben haben.

Für die Malerei ist das Herabsinken zur farbigen Wandverkleidung festzustellen. Wanddekoration und Altarschmuck waren die Aufgaben der kirchlichen Malerei. Die weltliche Malerei haben wir für sich zu nehmen, da sie ähnlich wie in der nordischen Kunst dem malerischen Prinzip anders zu seinem Recht verhalf, als jene pompöse Dekorationskunst. Nur eines möge hiervon ausgenommen werden, weil es, allen gemeinsam, zugleich den

Digitized by Google

Geist der Zeit am besten charakterisiert: es ist das Kolorit und dessen allmählicher Wandel. Den Akademikern, Dekorateuren und Naturalisten gemeinsam ging es von bunter Lokalfarbe, kräftigem Licht- und Schattenspiel bei starken Kontrasten zu einem weichen Gesamtton und tiefgestimmtem Helldunkel in fortschreitender Auflockerung und Durchleuchtung über, bis schließlich das Freilicht und die atmosphärische Unendlichkeitsstimmung plastische Modellierung und Helldunkel besiegten.

Hier haben wir zunächst die große Kirchenmalerei zu besprechen, die sich ganz in den Dienst der Architektur stellte. Für sie gab es nicht das malerische Problem der Bildgestaltung, sondern nur das der Raumdekoration. Hinzu kam ein stark absichtliches, auf den äußerlichen Effekt ausgehendes Streben, das wir schon bei Tintoretto beobachteten. Dieser Kunst fehlte die Unbefangenheit. Übergehend zu den gestellten Aufgaben, hatte die Malerei zunächst große Wand- und Deckenflächen zu schmücken. Zweierlei generell ganz verschiedene Lösungen ergaben sich: für die eine hatte Michelangelo in der Sixtinischen Decke das große Muster gegeben. Es war die Verzierung der Flächen mit gemaltem, plastischem Schmuck. Die andere suchte anknüpfend an Correggio und Mantegna die illusionistische Erweiterung des Wirklichkeitsraumes durch malerisch auf die Fläche projizierte Raumtiefen. Als Vertreter stark prinzipieller Art für die erstere Manier traten die Eklektiker auf. Wie der Name sagt, haben sie es auf akademische Vollkommenheit abgesehen. Das Bildungskünstlertum, von dem wir seit Winckelmann und Mengs genug kennen, tritt hier zum erstenmal vor uns. Von Tizian und Correggio gehen sie aus, sie kommen nach Rom und wollen alle Vorzüge Michelangelos und Raffaels in sich vereinen. Die Künstler sind die Carracci, Lodovico (1555—1619), Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609). In Bologna ersteht besonders unter Lodovicos Leitung eine Akademie. Streng gegliedert in fünf Klassen (1. Naturstudium und Zeichnung nach dem Modell, 2. Proportionslehre, 3. Anatomie, 4. Perspektive, 5. Architektur), sollte sie den Schülern alles in strengster Form beibringen. Wir werden es keinesfalls als einen Gewinn ansehen müssen, wenn so ein nüchternes, akademisches Schulsystem an Stelle der tüchtigen, handwerklichen Erziehung und individualistischen Schulung im Meisteratelier gesetzt wurde.

Als Oberitaliener von Tizian und Correggio ausgehend, fanden die Carracci, gewiß in Serlios Akademie der Architektur in Bologna auf klassizistisches Epigonentum gelenkt, in Rom vorzüglich an Michelangelo und noch mehr bei Raffael den Weg zu einem dem Reliefprinzip der Antike nahestehenden Stil. Sie haben damit, so berühmt sie zu ihren Lebzeiten waren, der sichtlich auf das Malerische hindrängenden Entwicklung entgegengearbeitet. Ihre bedeutendste Arbeit ist der seit 1594 ausgeführte

Digitized by Google

Freskencyklus aus dem Bacchus-Ariadne-Mythos in Gal. Farnese zu Rom (Abb. 213). Nachdem die drei Künstler schon in Bologna, Pal. Fava (1582), dann in Rom in Pal. Magnani und Sampieri (1589, 1593) zusammengearbeitet hatten, entfalteten sie auch hier ihr Schema, die großen Deckenflächen durch Teilung derselben in einzelne Felder zu bezwingen. Wenn aber der geistvolle Agostino im Mittelfeld große perspektivische Wirkungen bringen wollte, strebte Annibale nach Vereinfachung und begnügte sich mit einem gemalten Relieffries im Mittelfeld, ein Schema, das dann weiter verwertet wurde. Der Illusionismus wird also gedämpft und auf einen architektonisch-plastischen Illusionismus beschränkt. Es ist nach Michelangelos Vorbild ein architektonisches Gerüste mit Gigantenfiguren, das eine Reihe von streng reliefmäßig behandelten Feldern umrahmt. Aber gegenüber Michelangelos Monumentalität kommt etwas Nüchternes in diese Deckendekoration, das dem in Farbenpracht und Lichtfülle, in Raumweite schwelgenden Barock scheinbar direkt widerspricht. Akademisch leblos wie angestrichene Gipsfiguren erscheinen diese Gestalten in ihrer zeichnerischen Härte und farbigen Kälte. Besser wirkt Annibale auf Bildern wie den Kartenspielern in Pal. Spada zu Rom, wo er unter niederländisch-neapolitanischem Einfluß Naturalist ist. Vorzüglich aber seine Landschaften in Gal. Doria, Rom, sind voller Naturstimmung in Waldinterieurs und zu gleicher Zeit von schöner Rhythmik im Aufbau. Aber sie waren es trotzdem, die erst das Schema der klassisch aufgebauten Landschaft, die in Claude Lorrain ihren Meister finden sollte, angaben. Auch hier reflektiert der dekorative Geist, wenn auch nicht in wild wuchernder Farbe, sondern in der Dämpfung zu einer zeichnerisch strengeren Stilisierung. Besonders Annibale hat mit seiner klaren Formgebung bestimmend gewirkt. Der fruchtbarste war Lodovico, der die Kirchen Bolognas mit großen Altarbildern schmückte. Alle drei Künstler sind auch als Stecher tätig gewesen und haben so ihre eklektische Kunstauffassung in die Weite getragen.

Diesen Führern der akademischen Richtung folgte eine große Heerschar von Künstlern, aus der nur die bedeutendsten herausgegriffen werden mögen. Unbedingt der Hervorragendste, dessen Glanz bald den seines Lehrers Annibale überstrahlte, ist Guido Reni (1574—1642). Sein Verdienst war es, dieser akademischen Kunstform in feinem Liniengefühl und zarter, kühler Farbstimmung eine höhere Stileinheit gegeben zu haben. Er ist vorzüglich in der rhythmischen Schwungkraft seiner Linien und dem blassen Glanz seiner Farbe, zugleich fernab von jedem Realismus der vollendetste Stilist der Schule und darin ist ihm Raffael der Lehrmeister gewesen. Seine berühmte Aurora in Pal. Rospigliosi, Rom (Abb. 214), ist ein Werk voller Schönheit im Bewegungsschwung der Linien, der von links her im Reigen der Tanzenden ansetzt mit der Handbewegung Apolls und

Digitized by Google

der Rückenfigur des fliegenden Amor wie den Pferden, zu der blumenspendenden Flora schwingt. Gleich stilvoll, wenn auch kühl und zart, ist die blasse Tongebung. Wie bei allen Barockmeistern sind es drei Themen, die er verarbeitet: die Zimmer- und Deckendekoration mit zumeist mythologischen Szenen, Tafelbilder gleichen Genres und Altarbilder größten Formates, Prunkstücke für die neugeschaffenen Barockkirchen. Wir bleiben von all' diesen Werken heute unberührt; wir sind zu einseitig auf das Malerische gerichtet, als daß wir uns in diese Reliefmanier hineinsehen mögen. Das harte Licht der Atelierbeleuchtung wird hier zum ersten Male als unglückliches Produkt theoretisch akademischer Schulung offenbar.

Noch strenger plastisch, ja nüchtern wirkend, ist Domenico Zampieri, gen. Domenichino (1582—1641), freilich von einer vornehmen Blässe des Kolorits und von feiner Zurückhaltung, so in Luigi de' Francesi oder im Chor von S. Andrea della Valle. Unter den Tafelbildern ist seine Jagd der Diana in Villa Borghese glatt und streng in der Formgebung. Reizvoll ist er als Landschaftsmaler. Wesentlich lebensvoller und frischer in der Auffassung und sicher von den Naturalisten in seinem kräftigen Helldunkelton beeinflußt ist Giov. Franc. Barbieri gen. Guercino (1599—1660) aus Cento; 1621—1622 war er in Rom, kehrte in seine Heimat zurück und führte nach Renis Tode 1642 in Bologna die Akademie weiter. Wir haben ihn bei seinen stark perspektivischen Effekten unter den Illusionisten zu behandeln. Zierlich glatte Bildchen mit tanzenden Amoretten, mythologischen Figuren malte Francesco Albani (1578—1660), ferner Cavedone, der Landschaftsmaler Grimaldi und die nächste Generation der Reni-Schüler Simone Contarini, Cagnacci, der Albani-Schüler Mola, ferner Cignani, Andrea Sacchi, der die römische Schule gründete und dessen Bilder sich durch weiche, an Baroccio erinnernde Lichtbehandlung auszeichnen, sein Schüler der süßliche Carlo Maratta (1625—1713), und dessen Schüler G. Chiari. Von den übrigen Schulen ist vorzüglich die mailändische mit den Procaccini und Crespi tüchtig, dagegen zehrt die florentinische Schule noch vom Erbteil der Väter, wie es von Bronzinos Neffen Alessandro Allori, Santo di Tito, Jac. Chimenti u. a. übermittelt war. Florentinische Erzählerfreude spiegelt sich vorzüglich in Bernardino Poccettis (1542—1612) Fresken, mit denen er die Klosterhöfe von S. Marco, S. Maria Novella, der Annunziata u. a. schmückte und in denen sich bei sehr reizvollen, landschaftlichen Hintergründen das Leben der Zeit frisch spiegelt. Diese Florentiner haben noch mancherlei vom reichen Kolorit Andrea del Sartos wie etwa Matteo Rosselli (1577—1650). Christoforo Allori und Lorenzo Lippi bringen etwas harte Helldunkelmodellierung. Ein kräftiger Kolorist von leuchtender Farbenpracht ist Cigoli (1559—1613); auf seiner Kreuzabnahme im Pitti, Florenz, arbeitet er mit wirkungsvoller Nacht-

Digitized by Google

beleuchtung; feiner im Licht ist der zart beleuchtete Frauenakte bevorzugende Franc. Furini, affektiert süßlich Carlo Dolci (1610—1686) bei kalter Farbe und hartem Licht, Giovanni da S. Giovanni (1599—1638), Pietro da Cortona (1596—1669) zählen ebenso wie die Venezianer u. a. zu den Illusionisten. Greco, ferner die Genueser und Neopolitaner gehören zu der Gruppe der Naturalisten.

Diese Eklektiker, zu ihrer Zeit so berühmt, bedeuten in der Entwicklungsgeschichte der Malerei eine Niederung. Sie sind Schematiker ohne starkes, eignes Leben oder Naturanschauung und ganz entgegen dem wahrhaftigen Streben der Zeit, das nach malerischer Befreiung drängte. Sie bedeuten uns herzlich wenig in ihrem Atelierlichtstil und zeigen in der gesuchten Aufmachung uns nur die unlebendige Nüchternheit und Unfruchtbarkeit akademischer Formel. Bevor wir zu den lebensfrischeren Illusionisten übergehen, wollen wir eines Künstlers gedenken, dessen Verdienst es eigentlich ist, Correggios malerisches Lichtproblem der Kunst erhalten und jener anderen Künstlergruppe übermittelt zu haben. Es ist Federico Baroccio (1528—1612) aus Urbino; Schüler des Bartolommeo Genga und Giambattista Franco kam er in Rom in Raffaels Schülerkreis der Zuccari. Seine dortigen strenggegliederten Massenkompositionen mit gesuchter Geste spiegeln die Dramatik von Raffaels spätem Stil wieder. Später veranlaßte ihn Correggios Einfluß, das Lichtproblem auszubauen und immer energischer auf Befreiung von dem Reliefschema und der Gebundenheit an die streng aufgeformte, plastische Gruppe im Bild zu dringen. Illusionistische Raumeffekte wurden das Ziel einer zeichnerischen, mit Linienperspektiven rechnenden und eines malerischen mit Tonabstimmungen arbeitenden Raumillusionismus. In affektierter Gestikulation suchte er diesen Figurenmassen ein bewegtes Zusammenspiel zu geben. Nur stellte sich der Künstler hier deutlich zwischen zwei Welten, zwischen die der zeichnerisch formalen Renaissance, deren Betonung des plastischen Formobjektes er nie ganz überwindet, und die der malerisch freien Raumgestaltung, die mit Licht- und Tonwerten arbeitet. Es ist dasselbe taktische Zwischenspiel zwischen plastischem Objektivismus und malerisch-optischem Subjektivismus, an der auch Correggios geniale Kunst krankte und ihn doch wieder der klassischen Kompositionsweise im plastischen Sinne zutrieb. –

Aus diesem Zwiespalt ist Baroccio ebensowenig wie das italienische Barock herausgekommen. Seine Malerei nahte sich dem Höhepunkt, als Correggio ihn gelehrt hatte, Licht und Atmosphäre als wichtigste Faktoren in der Raumgestaltung heranzuziehen. Seine Kreuzabnahme in Perugio, Dom (1569) arbeitet in der Hauptsache noch mit linearen Werten, indem er überall die Bewegungsdiagonale zur Tiefenführung verwendet; sie bleibt dabei im Renaissancesinne Gruppenkonstruktion, indem alles, was

Digitized by Google

das Bild zu sagen hat, einzig im Figürlichen und in der Bewegung der Figuren wie ihrer Gesten liegt. Von links vorn nach rechts hinten geht es quer in die Tiefe, begleitet von einer scharfen Tiefenlinie auf der rechten Seite. Ähnlich konstruiert sind die zwei Bilder im Louvre, die Madonna und die Beschneidung (1570). Es ist nicht der freie Luftraum. Freier sind Bilder wie die Darbringung im Tempel in Chiesa nuova, Rom, noch mehr die berühmte Madonna del popolo in den Uffizien (1579), bei der besonders fortschrittlich die weiche Schichtung in Tonwerten in die Tiefe hinein und eine ganz lockere, aus einer breiten Raumvorstellung gewonnene, Gruppierung der Massen auffallen. Hier zeigt sich der Weg zur Überwindung des linear-plastischen Prinzipes zugunsten einer mehr malerischen Konzeption. Die Tiefendiagonale, das Produkt der verstandesmäßigen Verarbeitung der architektonischen Perspektive, wie sie seit Brunelleschi die italienische Kunst beherrscht, wird durch ein mehr malerisches System wechselnder und sich abstimmender Tonwellen in die Tiefe hinein ersetzt.

Was Baroccio hier im freien Raum gibt, gewinnt er auf seinem Abendmahl im Dom zu Urbino (Abb. 217) für den Innenraum. Es ist eines der feinsten Bilder seiner Hand und seiner Zeit von außerordentlich weicher Schönheit der Farbe wie des Lichtes, aus dessen milder Fülle ebenso wie aus den sanften Gesichtern und weichen Gesten eine zarte Seelenstimmung spricht. Es ist der Sohn der umbrischen Berge, der Urbinate, der Stammverwandte Peruginos und Raffaels. Wie weit ab von der Größe seiner Ahnen der Künstler ist, zeigt ein Vergleich mit Leonardos Cenacolo (Abb. 2), wobei man die geistige Monumentalität der Hochrenaissance gegenüber der technischen Fertigkeit im Barock erkennt. Hier ist das Bild zum Malexperiment geworden, das l'art pour l'art-Prinzip beginnt seine Weltherrschaft aufzurichten. Die Überschätzung der technischen Mache tritt weiter hervor, sei es in der illusionistischen Vortäuschung räumlicher Tiefen, sei es in der zarten Verschmelzung der Farben im Licht, sei es schließlich auch in einem kleinlichen, genrehaften Realismus, mit der die Nebenfiguren im Vordergrund, die kupfernen Schalen und Gefäße gemalt sind. Mag man auch die maltechnische Qualität der Bilder anerkennen, höchste Meisterschaft liegt wo anders als in technischen Fertigkeiten, d. h. wie bei Leonardo in der geistigen Beherrschung der Materie, die Form und Inhalt zu großer Einheit zusammenfügt und dabei auch das Menschliche nicht vergißt. Andere Bilder wie Christus und Magdalena in München (1590) und das Kruzifix in Genua, Dom (1596), der Brand Trojas in Gal. Borghese, Rom (1598), lassen eine Ernüchterung in der Caracci-Richtung erkennen.

Aber zu dem strengen Schema des Reliefstiles der Caracci, der in Aufteilung und Einzelgliederung der Decke gipfelte — denn die Dekorationsmalerei des Barocks konzentriert sich auf der Deckendekoration —, kommt

Digitized by Google

die malerisch-illusionistische Auffassung. Schon die Renaissance hatte in ihrem starken Verlangen nach sinnlicher Realität, nach Erfassung der Raumrealität gestrebt. Mantegna und in seiner Gefolgschaft Correggio sind die großen Lehrmeister gewesen. Man hatte die flachen Spiegelgewölbe der Prunksäle einerseits, Kuppeln, Chornischen und Tonnengewölbe der Kirchen andererseits mit Fresken zu schmücken. Für erstere hatten die Caracci das System und Guido Reni die strenge Reliefweise gegeben. Giov. Lanfranco (1581—1675) hat in Gal. Borghese das Schema in lockerer Weise weitergebildet und ihm die zeichnerischen Härten durch feinere Durchsichtigkeit der Farben genommen. Ähnlich arbeitet er in seinen oft recht flüchtigen Kirchendekorationen in Gesu Nuova und S. S. Apostoli, Neapel, endlich in S. Andrea delle Valle und Carlo al Catinari, Rom. Im Kolorit zeigt er noch unsinnliche, blasse Farbigkeit.

Wesentlich kräftiger und mit starken, farbigen Akzenten ausgestaltet, sind die Fresken Guercinos. Seine Aurora in Villa Lodovisi (Abb. 215), ist ein sprechendes Gegenstück zu Guido Renis Aurora. Hier offenbart sich Guercino als der frische, lebendige Naturalist, der dem vielleicht feinfühligen, aber blassen Reliefstiel des Guido Reni eine energisch erfaßte Naturvorstellung mit lebhaften, illusionistischen Effekten und starken Raumwirkungen bei warmer Fülle eines reichen, tieftonigen Kolorits entgegenstellt. Er ist darin der Vertreter des schweren, prunkhaften und in tiefen, warmen Tönen, mit kräftigem Schattenschlag arbeitenden Barocks, ganz geeignet für Kirchen mit starker, auf Schwarz-Gold gestimmter Dekoration. Feiner in der Durchleuchtung und Auflockerung der Farben im Licht ist Giovanni da S. Giovanni (1599—1636). Seine Fresken im Pal. Pitti haben manches von Cortona, manches wieder, das an den Farbenschmelz Andrea del Sartos erinnert. In Rom hat er die Halbkuppel von S. Quattro Coronati (1624) mit vielfigurigen Fresken geschmückt. Der Ton ist wesentlich durchsichtiger, die Malweise lockerer. Den Einfluß der Naturalisten und der Niederländer spiegeln Bilder wie die Jägergesellschaft im Pitti wieder. Einen bedeutenden Schritt zur Auflockerung besonders auch der Figurenkomposition zeigen die Fresken des Pietro da Cortona im Pal. Pitti zu Florenz und im Pal. Barbarini zu Rom (Abb. 216). Er ist ein vorzüglicher Kolorist und entwickelt eine weitgehende, malerische Fülle. Malerisch ist hier die Überwindung des Reliefstiles in tonigen Tiefen, die etwas von Helldunkelstimmung haben, und reich flutenden Lichtern gegeben. Einflüsse Salvator Rosas und auch Rubens zeigen sich in der breiten, farbigen Behandlung und dem lockeren Pinselstrich, der oft flüchtig manieristisch und kühl im Farbton wird. Wichtig ist, daß er an Stelle der reliefmäßigen Gliederung der Decke im strengen Aufbau eine mehr malerische Verbindung in der Art findet, daß nach Correggios Vorbild der Reliefstreifen als Figurenbalustrade

Digitized by Google

behandelt ist, die sich frei nach dem ganz in Untensicht gearbeiteten Mittelfeld öffnet. Von seinen Kirchenmalereien seien die in Chiesa Nuova zu Rom mit der kühnen, illusionistischen Darstellung, wie Maria das einstürzende Kirchendach stützt, genannt.

Damit betrat die Barockmalerei im perspektivischen Illusionismus die Pfade der groben Täuschung und des maltechnischen Bravourstückes. Die mit Mantegna und Melozzo begonnene Prospektmalerei (Quadratura), die in Peruzzi (Farnesina), für die Hochrenaissance, im Girol. de Curtis, gen. il Dentone (1576—1631) und seinen Schülern Metelli und Colonna für das Hochbarock seine Fortbildung gefunden hatte, erreichte in den unglaublich kühnen Deckenmalereien des Tiroler Paters Andrea Pozzo (1642—1709) ihren Höhepunkt. Hier sind die Grenzen des Wirklichen und Überirdischen, wie auch der einzelnen Künste untereinander gänzlich verwischt. Aber ebensowenig wie ein höheres Wesen in Tätigkeit tritt und darum der scheinbar überirdischen Welt doch das irdische Kleinleben, der irdische Schein anhaftet, geht es auch mit dem rein Künstlerischen. Wir wissen nicht, ob Architektur oder Malerei die herrschende der Künste ist, ob wir von architektonischer Malerei oder malerischer Architektur reden sollen. Trotzdem ist die Brillanz der Malerei etwa des Chorraumes von S. Ignazio, Rom u. a. geradezu fabelhaft. Ein malerisches Können über diese Beherrschung der Darstellungsmittel zur Wiedergabe der Wirklichkeit in der Durchbrechung der Wand, der Erweiterung der Fläche zum Unendlichkeitsraum hinaus gibt es kaum noch. Auch große Festsäle wurden durch solche illusionistischen Malereien zu unendlichen Hallen erweitert. Der Künstler hat dies in seinen gezeichneten Perspektiven (1693—1700) festgelegt und damit diesen Illusionismus über die Alpen getragen. Baccicio in Gesu und in Odasi in Rom, Stagi in Florenz, Carbone, Baratta in Genua haben diese Akrobatenkunst der Perspektive fortgesetzt. Genannt werden müßte auch hier die Familie der Galli da Bibbiena aus Bologna, die als Meister der Theatermalerei die Kulissenkunst in gleichem Sinne auf frappante, optische Wirkungen einstellte. Wir wissen heute, daß es auch andere Aufgaben der Theaterbühne gibt.

Das reiche Wechselspiel der Farben und Töne, das Flimmern des Lichtes bald auf plastischen Körpern und Ornamenten, bald im bunten Glanz der Fresken, das Hervorquellen und Hineinschwingen von realen Formen und gemalten Gestalten aus dem Wirklichkeitsraum in den gemalten Raum, aus dem realen Rauminneren in das Transzendentale, alles vereint Architektur, Plastik, Malerei, Kunstgewerbe zu einer mysteriösen Vision! Aber das ist kein Mysterium, sondern nur optisches Feuerwerk. Immerhin gewähren solche Kircheninterieurs oder Prachtsäle einen Farbenrausch ohnegleichen. Man denke auch einmal an die Hagia Sophia in Konstantinopel (Abb.

Digitized by Google

Bd. I) und wird im Vergleich zur orientalischen, zart versonnenen Farbenmosaik dies Brausen und Rauschen mächtiger Orchester, Chöre und Orgelklänge als eine nur dem Abendlande eigne Kraft und Sinnenschönheit erkennen. Das ist dekorative Schönheit, aber nicht dünnlinig ornamental, sondern plastisch, raumlich, sinnlich in jeder Weise.

Zum Schluß der Entwicklung traten noch einmal die Venezianer auf den Plan, ebenso wie sie in der Renaissance als milder Ausklang erschienen waren. Ihr ausgesprochenes Schönheitsgefühl, wie es besonders im Kolorit wirksam wird, und ihre gesunde Abneigung gegen alles Abstrahieren und Experimentieren gaben ihnen die Grundlage zu einer naiv-sinnlichen, in heiterer Farbenfreude schwelgenden Bildgestaltung. Allen voran steht Giov.-Batt. Tiepolo (1693—1770), der zusammen mit dem am Beginn des Barocks stehenden Baroccio als wahrhaftiger Malergenius des farbenfreudigen und doch lichten Glanzes herausgehoben zu werden verdient. Der Vorzug seiner Kunst liegt nicht darin, daß er die Geschicklichkeiten in der Verkürzung und Untensicht mit überraschender Leichtigkeit handhabte, sondern daß er in die durchsichtige Stimmung, in die Farbenmusik und Tonrhythmik des Rokoko überleitet. Nicht als Perspektivenmeister, sondern als Gestalter neuer, eigner Farbenharmonien möchte ich Tiepolos Künstlertum geschätzt wissen. Er hat die Schwere des Barock, das immer noch die Materie der Baumasse und der Form, der Ornaments und der Farbe als etwas Massives empfand, überwinden helfen. Noch Giov. Ant. Piazzetta (1682—1754) arbeitete im barocken Sinne mit der kräftigen, schattenmodellierten Form bei wirkungsvollen Lichteffekten. Tiepolo aber entwickelt anknüpfend an Paolo Veronese und dessen zarte, durchsichtige Lichtmalerei, den Luftton und die Lichtatmosphäre als das Bestimmende im Realismus der Farbe. So kommt er folgerichtig zu ganz lichter Farbenstimmung und einer vollkommenen Auflösung der Schatten im Licht. Der Stimmungston des Kolorits macht jene Wandlung aus dem Barock ins Rokoko aus kraftvoller, derber, oft warmer Farbenpracht zu kühlen, zarten Harmonien. Nicht mehr schwere, rauschende Klänge, sondern aus Unendlichkeitssphären herüber singende Farbensymphonien, nicht mehr klar gebildete Einzelakkorde, sondern atmosphärische Stimmungstöne erfüllen jetzt die Räume, die er mit seinen Phantasien weitenden Fresken schmückt. Vorzüglich das Deckenfresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz von 1751 (Abb. 312) hat als ein Meisterstück der Weitung des architektonischen Raumes in das atmosphärische All zu gelten. Der Kulissen- und Linienperspektivstil des Barocks ist überwunden. Nicht kleine Überschneidungen oder perspektivische Linien brauchte der Beherrscher im Reiche des Lichtes und der Farbensymphonien mehr. Man könnte gut die barocken Eckfiguren, die halbplastischen Giganten missen, wie auch der

Digitized by Google

architektonische Raum in seiner wundervollen Weite des dekorativen Schmuckes nicht bedarf. Auch die gemalte Figurenbalustrade, die die vier Weltteile darstellt, erscheint gegenüber der unendlichen Spannung des Gewölbes nur als zarte Überleitung. Beherrschend und alles andere übertönend wirkt die kühle Harmonie der Farbtöne, die aus der Unendlichkeit in violettlich-rötlich-blaugrauem Schimmern hinüberstrahlen. Nicht das Figürliche, sondern Wolken und Luft, also der mächtige Lichtraum packt uns, zieht uns empor. Nicht mit architektonisch-plastischem Kleinkram, sondern nur durch die zusammenfassende Kraft der atmosphärischen Stimmungen und Lufttöne werden solch' große Flächen bezwungen und mit dem Wirklichkeitsraum zur Unendlichkeitswirkung geeint.

Der Künstler hat neben diesen großen Raumdekorationen, so etwa in Madrid, Prado (1742) — auch in der Dekoration kleiner Räume Leistungen von hinreißender Schönheit und echter Rokokograzie in Linienschwingung wie Tonstimmung vollbracht. Der Einfluß Paolo Veroneses wird vorzüglich in den Fresken des Pal. Labbia in Venedig (Abb. 98) und der Villa Stia bei Venedig (1649) erkenntlich. Endlich wie geistvoll der Maler mit Architekt und Stukkateur zusammenarbeitend eine entzückend rauschende, vielfältige schwingende Linien- und Farbenmusik uns vorzaubert, dafür sei der Kaisersaal der Würzburger Residenz (Abb. 317) herausgehoben. Das ist allerhöchste künstlerische Kultur. Denke man sich dazu eine geistvolle Gesellschaft und das Klingen zarter, Mozartscher Musik und wir sind in eine übergeistige Zeit versetzt. Endlich jedoch sind die Fresken der Villa Valmarana bei Vicenza in der entzückenden Leichtigkeit der Phantasie herauszuheben. Bei keinem der Dekorationsmaler tritt das technische Können, trotz aller Gewandtheit so wenig aufdringlich hervor, eben weil der Künstler und große Kolorist immer zusammenstimmende Farbenakkorde als das eigentlich malerisch Bedeutsame gefunden hat. Dieser Vorzug des Zusammenstimmens von Raum und Licht, Malerei und Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe, aber so, daß die malerischen Reize vorherrschen, ist ja ein Vorzug des Rokoko. Hier endlich ist alle Einzelform überwunden und auch der letzte Rest des Renaissancegeistes, der Individualisierung der Einzelformen oder Einzelkünste erledigt.

Von den vielen, schönen Tafelbildern Tiepolos, in denen er oft wundervoll reiche und lichte Farbensymphonien in Gelb, Blau, Grün, Rot, rauschen läßt, sei zur Charakteristik des Meisters sein Abendmahl in London, Nat. Gall (Abb. 218) herausgehoben. Wir denken an Leonardo, aber auch an Baroccio. Die Strenge der Hochrenaissance, aber auch die weiche Fülle des Frühbarocks ist überwunden. Das Licht hat die Oberhand gewonnen und legt sich in zarter Durchsichtigkeit über die helle Decke, aber auch über die in mildem Glanz erstrahlende Gestalt Christi, die wiederum vor

Digitized by Google

dem farbigen Vorhang aufleuchtet. Manche Banalität hat sich eingeschlichen, wie etwa der knochenkauende Hund; auch die Gestalten der Jünger gewinnen keinerlei Charaktergröße. Immerhin zeigt sich in der schönen Verklärung des Christus eine für die Zeit außergewöhnliche Schönheit der Auffassung, wenn auch sichtlich der optische Augenreiz und die Freude am äußeren Schein zur Hauptsache gemacht sind.

Wir stehen für die italienische Barockmalerei am Ende einer großen Entwicklung, indem ich das, was die Canaletto und Guardi, Longhi und Ricci für die Landschaftsmalerei und das Genrebild bedeuten, für den Beginn der Moderne zurückhalte. Denn in diesen venezianischen Feinmalern von zartgestimmten kleinen Tafelbildern liegen die Anfänge der modernen Malerei. Die große Barockkunst hatte ihr Ende gefunden, indem die Lichtmalerei des Tiepolo den Zwiespalt zwischen plastischem und architektonischem Realismus, zwischen akademischem Reliefstil und dekorativem Illusionismus auszugleichen suchte. Es war nur ein Versuch. Jede freie Kunst verliert im Dekorativen ihre eigne Größe. Die Malerei konnte erst wieder frei werden, als man das Bild wieder als ein Ding für sich anzupacken lernte und das Problem der Malerei auf das Tafelbild beschränkte. Im historischen Werdegang bedeutet das den Zusammenbruch des dekorativen Prinzipes und das Ende des romanischen Barocks und den Sieg des malerischen Wesens im germanischen Barock, wie es in Rembrandt seinen größten Gestalter gefunden hatte. Die moderne Malerei ist letzten Endes nichts als der Triumph des germanischen, intim malerischen Bildempfindens über die romanische, dekorativ-theatralische Effektmache.

---

## 22. Von der Schattenmalerei im Atelierlicht zur impressionistischen Lichtmalerei im romanischen Barock, von Caravaggio zu Velasquez.

War nun eigentlich die große Malerei des italienischen Barocks bei aller technischen Vollendung entwicklungsgeschichtlich für das Bildproblem wenig fruchtbar gewesen, weil sie sich in die Fesseln der Architektur zwang, so ging daneben eine Strömung, die, offenbar von niederländischem Naturalismus beeinflußt, einer Eroberung der Natur im malerischen Sinne zustrebte. Hier wird im Gegensatz zu jenen Eklektikern und Illusionisten, die nur auf den Effekt ausgingen, der Erkenntnistrieb in intensivster Weise lebendig. Man trat an die Natur mit frischem Blick heran, wobei es bei dem angeborenen Sinn der Italiener für die menschliche Erscheinung nur

Digitized by Google

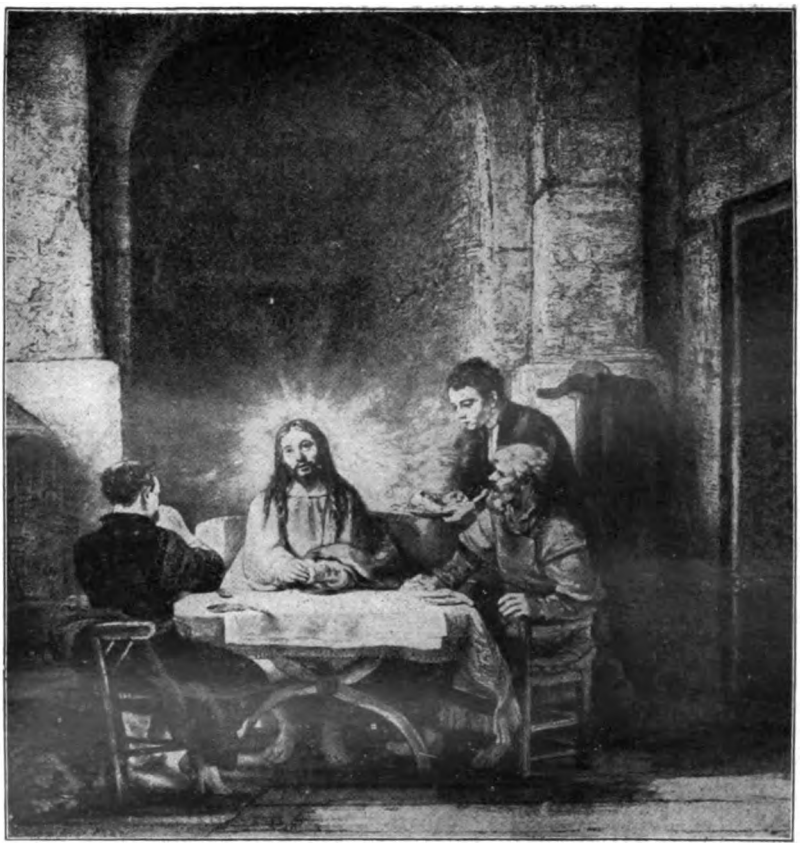


Abb. 197. Rembrandt, Christus in Emmaus. Louvre, Paris.

Digitized by Google

Abb. 198. Vignola-Porta, Fassade von Gesù, Rom.

Abb. 199. M. Lunghi d. J. S. Vincenzo ed Anastasio, Rom.

Digitized by Google

Abb. 200. P. d. Cortona, S. M. d. Pace, Rom.

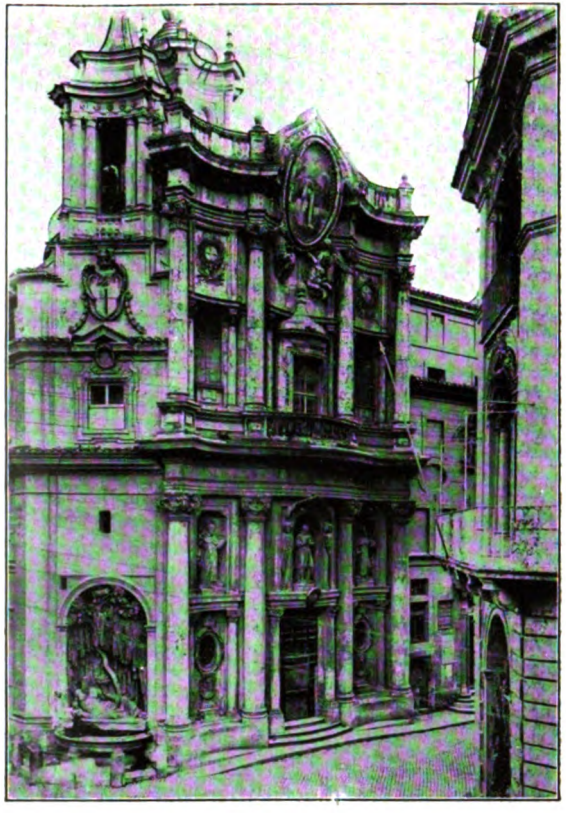


Abb. 201. Borromini, Fassade. S. Carlo a. quattro fontane, Rom.

Digitized by Google

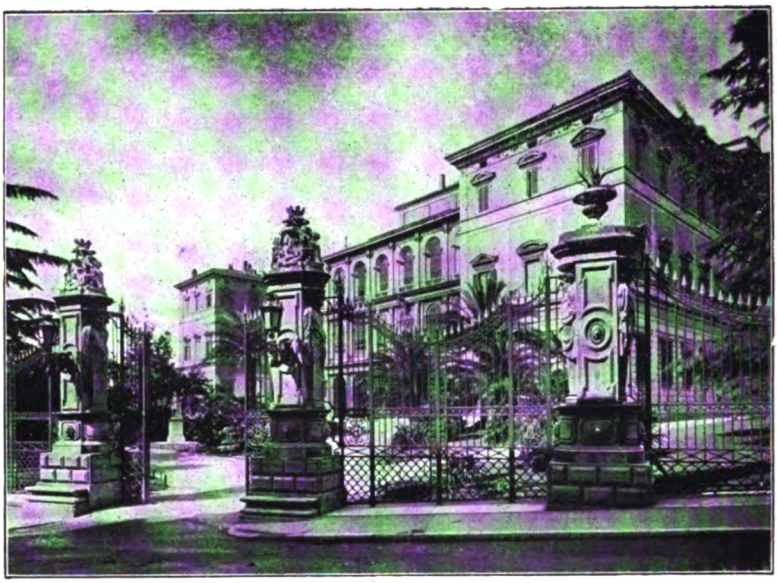


Abb. 202. Bernini, Pal. Barbarini, Rom.

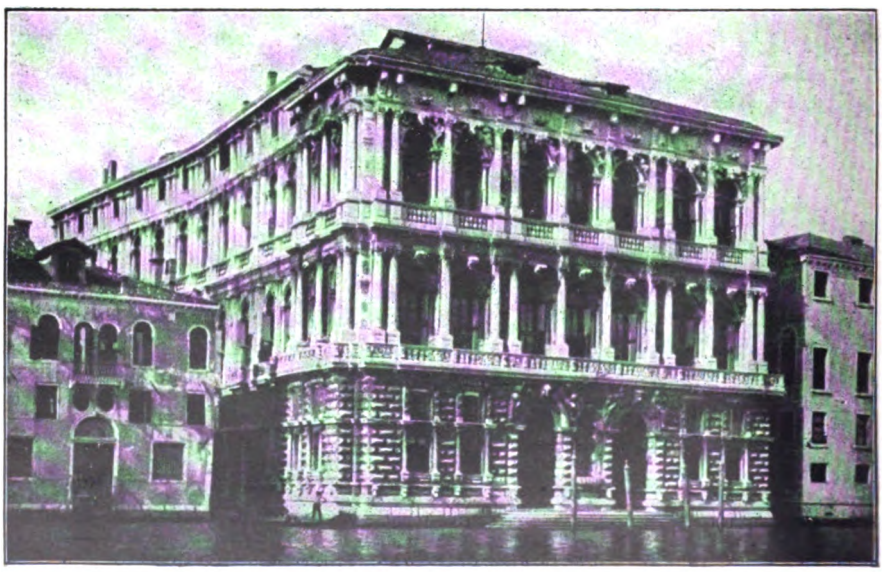


Abb. 203. Longhena, Pal. Pesaro, Venedig.

Digitized by Google

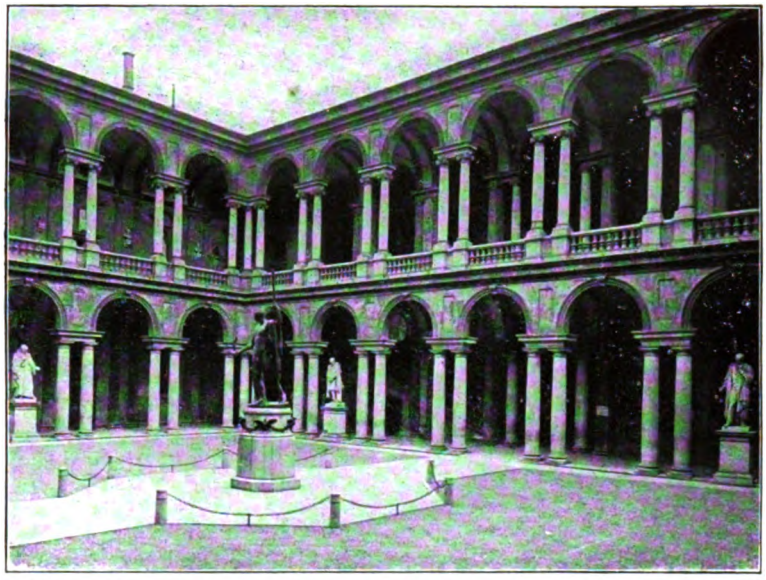


Abb. 204. Richini, Hof. Brera, Mailand.

Abb. 205. Longhena, Treppenhaus. S. Giorgio Maggiore, Venedig.

Digitized by Google

Abb. 206. G. Guarini, Pal. Carignano, Turin.

Abb. 207. C. Marchionne, Villa Albani, Rom.

Digitized by Google

Abb. 208. Bernini. Apoll u. Daphne. V. Borghese, Rom.

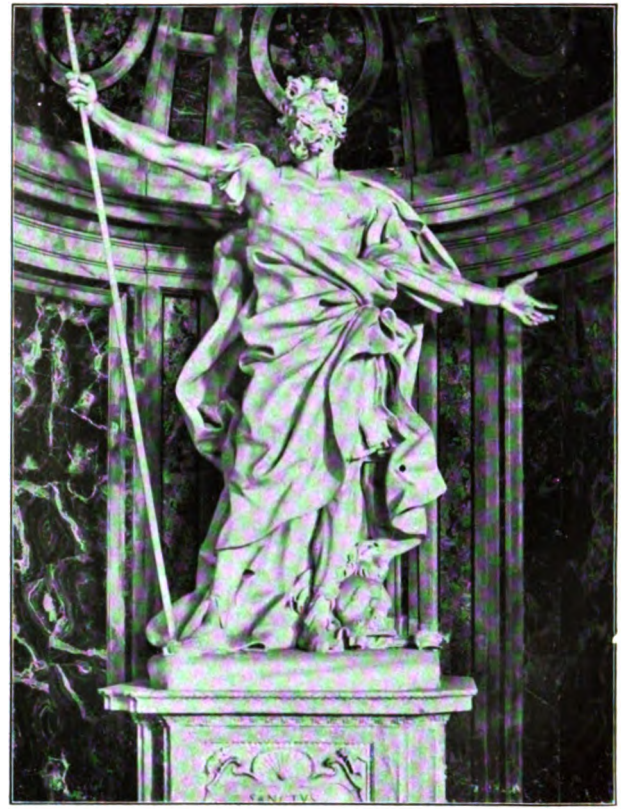


Abb. 209. Bernini, hl Longinus (1638). S. Peter, Rom.

Digitized by Google

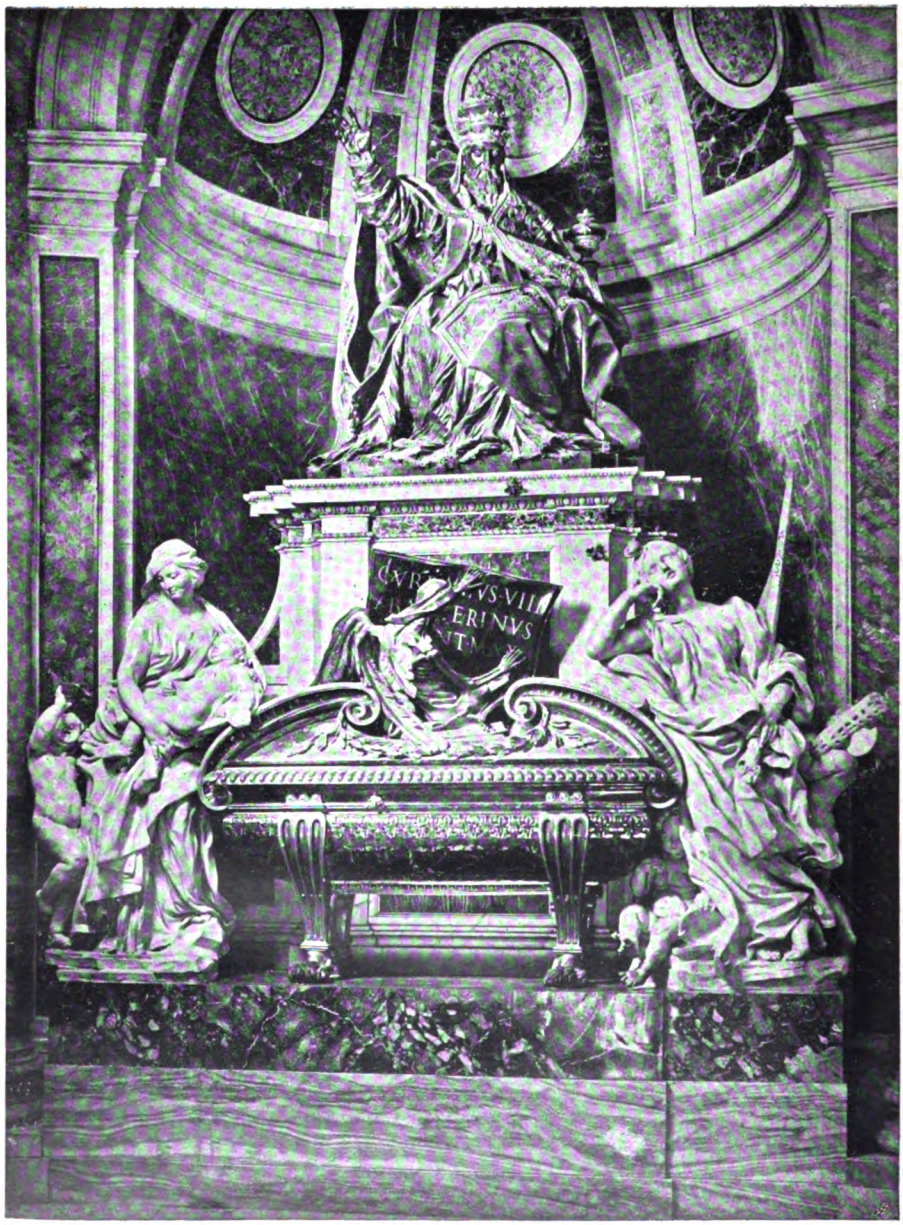


Abb. 210. Bernini, Grabmal Urbans VIII. S. Peter, Rom.

Digitized by Google

natürlich war, daß man sich wieder an die menschliche Gestalt heranmachte. Freilich ist es nicht mehr der plastische Organismus an sich, der die Künstler interessiert, sondern der Körper im Verhältnis zu Licht und Schatten, Umgebung und Raum. Das ist eine zum Malerischen überleitende Auslösung. Es ist die den Romanen gegenüber den Germanen hervorstechende Qualität, daß sie nun die Aufgabe sofort rationalisierten und in konsequenter Verarbeitung auf die Lösung des Problemes hinarbeiteten. So sehen wir von Caravaggio bis Velasquez das malerische Gestaltungsvermögen sich von der schwerfällig-strengen Aufgabe der Schattenmalerei im Atelierlicht emporringen und zu freiester, malerischer Technik in impressionistischer Freilichtwirkung durchsetzen. Schließlich wurde nicht mehr in strenger Modellierung das Feste, Insichgeschlossene der Form betont, sondern die Form wurde nur Gegenstand zur Entfaltung des geistvollen Spiels im lebendigen auflösenden Lichte und in zarter Atmosphäre. Die malerische Technik entwickelte sich zu einer außerordentlichen Höhe, als ob jetzt erst die Malerei frei geworden wäre, die bisher nur gemalte Plastik oder auf die Wand projizierte Architektur gewesen war. Jetzt tritt an Stelle der Formmalerei mit Linie und Modellierung, also der auf Linie und Form abstrahierten Naturwiedergabe, die im Auge reflektierte, optisch erfaßte Erscheinungswelt. Damit ist das Problem des malerischen Bildes gewonnen.

Die Strömung setzte mit energischer Absage an Tradition und Mode ein. „Zurück zur Natur" hieß der neue Schlachtruf. Michelangelo Amerighi, nach seinem Geburtsort bei Bergamo Caravaggio genannt, heißt der Führer (1562—1609). Ein Leben voller Unruh, Streit und Händel führte ihn von Mailand und Venedig nach Rom, wo er bei Cavaliere d'Arpino, einem auch als Radierer bekannten Maler arbeitete. Als ihm auch da der Boden zu heiß wird, infolge einer mit Tod endenden Messerstecherei, begab er sich etwa 1605 nach Neapel und weiter nach Malta. Nur den hält er für einen guten Maler, der die Natur gut kopiert, und ist mit Leidenschaft Naturalist. Er will dabei grob, derb sein und die alten Idealtypen durch dem Volke entnommene Charakterfiguren ersetzen. Gewiß geht er dabei leicht ins Gemeine, aber er wird zugleich natürlich und lebendig im Ausdruck. Es sind Bauern, die auf dem Rosenkranzbild in Wien oder auf dem Tod der Maria im Louvre versammelt sind; sie sind aber voller Leben und Wahrheit. Solch ungeschminkte Natur berührt gegenüber der affektierten Schönheit der Manieristen oder der polierten Form der Eklektiker angenehm. Auch im Porträt ist er von lebendiger Kraft und natürlicher Frische, so auf dem Porträt des Alof de Wignacourt im Louvre. Besonders reizvoll sind die Bildnisse junger Mädchen, wie etwa die schöne Lautenspielerin in Wien, Gal. Lichtenstein. Am natürlichsten gibt er sich auf Genreszenen, so auf dem Falschspieler in der Dresdener Galerie, in Halbfigur, wobei schon



Digitized by Google

das Format auf niederländischen Einfluß weist. Szenen aus der Kindheit Christi formt er in hausbackene Familienszenen um, wie etwa auf dem Bild Anna, Maria und Christus in der Galerie Borghese (Abb. 219). Er schlägt damit jedem religiösen Gefühl ins Gesicht.

Aber nicht dieser äußere Naturalismus, den, wie gesagt, neben ihm auch andere Meister aufweisen, oder diese „Überwindung der Schönheit" in grobsinnlicher Realität macht seine Größe aus und hat ihn zum Ausgangspunkt einer neuen, lebendigen Kunst gemacht, sondern es ist vielmehr die konsequente Verarbeitung des Lichtes im geschlossenen Raum. Es ist das Helldunkel, wie es aus tiefsten Schatten zum hellsten Licht herauswächst, das er der Welt gebracht hat. Schon Leonardo hatte sich im Helldunkel versucht; seine Grottenmadonna ist das erste, wahrhaftige Helldunkelstück der Malerei. Dem großen Florentiner zu Ehren sei es nochmals gesagt, daß es auch als Stimmungsidyll unübertroffen geblieben ist. Dann aber war das Problem wieder untergetaucht. Was bei dem Florentiner schließlich doch fehlte, war der geschlossene Innenraum. Nicht den Raum will er formen, sondern nur die von weichem Helldunkel umfaßten Figuren und Gruppen. Auch bei Correggio kann letzten Endes doch nur von feinsinniger Modellierung der Körper in stark einseitigem Licht, also auch da in rein formalem Sinn, die Rede sein. Zum Thema der Malerei wurde aber der Innenraum und das Helldunkel prinzipiell durch Caravaggio, und zwar mit dem Aufgreifen der Kerzenbeleuchtung. Gewiß hatten holländische Kleinmeister wie Geertgen das Kerzenlicht gelegentlich behandelt; auch van Eycks Interieurbilder und Dürers Hieronymus dürfen wir für das Beleuchtungsstimmungsbild nicht vergessen. Caravaggio verarbeitet das Motiv mit äußerster und, wie es immer zum gründlichen Erfassen eines Problems notwendig ist, mit stark einseitig gerichteter Tendenz der künstlerischen Interieurbeleuchtung (Abb. 219). Dieses Kerzen- und Fackellicht wirft einen unangenehm roten Schein auf die hartglänzenden Akte; starker Schattenschlag trägt zusammen mit dem glatten Licht zur kraftvollen Modellierung der Körper bei. Wir empfinden auch hier die stark plastische Neigung des Italieners als vorherrschend. Selten nur, wie etwa auf der Lautenspielerin kommt auch so etwas wie weiche Stimmung in die Bilder. Es bleibt bei dem leidenschaftlichen Naturalisten romanischen Geblütes wiederum jene starke Dosis berechnender Gedankenklarheit haften, die nun einmal im Gegensatz zur träumerischen Poetik der Germanen steht. Auch hier ist es in der Hauptsache Erkenntnislehre. Aber gerade hier wird offenbar, daß dem Kunstwerk eines nicht fehlen darf, die seelische Belebung, die Stimmung, die doch erst von den Niederländern mit dem intimen Stimmungsinterieur gebracht wurde.

Der Einfluß dieser neuen Malerei im Helldunkel und Zimmerlicht ist

Digitized by Google

ein außerordentlicher gewesen. Von ihr geht der Strom in das weite Land der freien, großen Malerei, die bald in Helldunkel und Freilicht ihre Aufgaben fand und zur Auseinandersetzung des Malers über das Verhältnis von Licht und Finsternis, Licht und Farbe, Licht und Ton wurde. Wiederum wurde in Caravaggio ein Meister, der frisch an die Natur herantrat, der das Leben aus dem Leben schöpfte, nicht ein Schablonist und Manierist, nicht ein bildungssüchtiger Eklektiker der Befreier und Neuschöpfer in der großen, freien Kunst. Elsheimer leitete diesen Strom nach dem Norden und Rembrandt wurde da der Vollender, Ribera lenkte ihn nach Spanien und Velasquez erhob dort das malerische Schaffen auf ungeahnte Höhe. Das ist die neue, von Caravaggio geschaffene Welt der Malerei, indem dieser Sohn des renaissanceklaren Italiens die Problemfrage der Malerei festgestellt hat. Sie zu vertiefen, zu verinnerlichen, war dem Germanen Rembrandt vorbehalten, sie in maltechnischer Vollendung auszuweiten, sollte dem Spanier Velasquez beschieden sein.

Es genügt, die beiden Mündungen des Stromes zu nennen, um die gewaltige Bedeutung der von Caravaggio gegebenen Fragestellung zu begreifen. Alles andere in Italien erscheint wie die reife Frucht am Baume, dessen Knospen die Renaissance getrieben hatte. Dies aber ist ein neuer Stamm, der von lebendiger, kraftstrotzender Hand gepflanzt wurde und wunderbar emportrieb. Wir übergehen die anderen Vertreter der von Caravaggio gefestigten Neapolitaner-Schule; es sind Bart. Manfredi, Carlo Saraceni, Valentin, Simon Vouet, Ribera, der als Überleitung zur spanischen Schule später behandelt wird, und sein Schüler Mattia Preti, genannt il Calabrese, endlich der Schnellmaler Luca Giordano, gen. Fa. Presto; sie bringen nichts neues. Ich wende mich sogleich dem bedeutendsten Vertreter der Neapolitaner-Schule im 17. Jahrhundert, dem Salvator Rosa (1615—1672) zu, der neben dem Schattenmaler Caravaggio der große, italienische Lichtmaler des Barocks genannt werden muß. Zuerst Improvisator und Bänkelsänger, auch weiterhin ein unruhiges, bewegtes Leben führend, bei Aniello Falcone und Ribera unterrichtet, abwechselnd in Rom und Neapel lebend, ist er 1640—1649 in Florenz am großherzoglichen Hofe, 1649 zieht er wieder in Rom ein, wo er bis zu seinem Tode 1673 im Kreise von Künstlern, Dichtern, Musikern und vornehmen Herren ein reiches Dasein führte. Er wurde, in freilich wesentlich anderem Sinne als Caravaggio, ein gewaltiger Förderer des malerischen Gedankens in Italien. Er wurde der glänzende Maler der geistvoll sprühenden Freilichtatmosphäre. Zwar sind auch einige Stücke, wie sein Catilina (1663) im Palazzo Pitti in Florenz oder das späte Martyrium der heiligen Cosmas und Damian in S. Giov. di Fiorentini in Rom, eines der wenigen Heiligenbilder seiner Hand, wie alle ernsten Darstellungen von gesuchter Pose; ferner ist das Satyrnbild,



Digitized by Google

wo er sich selbst von Satyrn verfolgt gibt, im Palazzo Chigi in Rom von düsterer Färbung. Seine Soldatenszenen und das von ihm bevorzugte Lumpengesindel, die er gerne auf kleinen Bildern wie auf seinen Radierungen bringt, erinnern an sein künstlerisches Brigantenleben. Dabei wissen wir, daß er zwar gerne draußen in der wilden Natur herumzog und ein genialisch unruhiges Leben mit Künstlervolk jeder Art trieb; aber er pflegte doch neben dem lockeren Leben auch den freien Geist und versammelte gerne Künstler und geistvolle Menschen um sich. Auch als Dichter und Musiker war er in solchen Kreisen tätig, und mit der Wertschätzung des Malers ist auch der Künstler nicht erledigt. Wenn er sich aber aus Ehrgeiz zu großfigurigen Darstellungen verleiten ließ, dabei gerne moralisierende Motive wählte, so war das nicht zu des Künstlers Vorteil. Das lag seinem unruhigen Temperament nicht.

Salvator Rosa ist unter den Italienern eine Sondererscheinung. Reichere und zugleich natürlichere Aussprache hat der leidenschaftliche Meister in der Landschaftsmalerei gefunden. Es sind wirkliche Meisterleistungen einer übersprudelnden, schöpferischen Phantasie. Besonders bedeutsam scheint für uns, die wir im Zeitalter des Impressionismus leben, daß er wirklich einer der ersten bewußten Impressionisten genannt zu werden verdient. Im Gegensatz zu aller bisherigen Art strenger Verarbeitung der Erscheinungswelt und ihrer Objekte im Bilde zu einem festgefügten Werke, wie es die Eklektiker durch sorgsames Modellzeichnen im Atelier oder durch Komponieren nach Vorbildern alter Meister brachten und wie es auch Caravaggio in seiner modellierenden Behandlung der Schatten im Licht nicht überwand, bringt er modernste Konzeption nach dem Naturbild. Nicht im Atelier, sondern in der freien Natur, nicht in gedanklicher Komposition, wie es die Italiener bis dahin taten, sondern als frischen, spontanen Reflex des Naturbildes, nicht mit Stift oder Feder Vorstudien auf das Studienblatt arbeitend, sondern mit Farbe und Pinsel sofort den Eindruck auf die Bildtafel hinwerfend, arbeitet der Meister. So entsteht ein Impressionismus von schlagender Lebendigkeit, und vorzüglich die Lichtwirkungen und Tonspiele in der Natur, skizzenhaft, flüchtig, aber lebendig erfaßt, werden optisch wirksam. Es ist die malerisch erfaßte Erscheinungswelt aus einem Guß, nicht das aus Einzelstücken und Objekten zusammengebaute Kunstwerk.

Die Bedeutung dieses Wandels in der künstlerischen Konzeption ist außerordentlich. Es kam nicht nur das akademisch Strenge des Eklektizismus, sondern auch das sorgsamst Konstruierte des Illusionismus in Wegfall. Natürlich löste sich der Künstler damit nicht von aller Tradition; auch er wählte zunächst noch bestimmte Themen, die er frei nach dem Naturbild verarbeitete. Voransteht schon das Schlachtenbild, das er von seinem Lehrer Aniello Falcone übernahm. Wild aufgeregte und bewegte Figuren-

Digitized by Google

massen brachte er in ein auf- und niedertobendes Gewoge von Lichtern und Schatten. Im Einzelnen ließe sich der Entwicklungsgang von der streng gegliederten, reliefmäßigen Darstellung, wie sie auf Raffaels Konstantinschlacht und den im Barock beliebten, zumeist im Gobelin ausgeführten Alexanderschlachten gegeben war, verfolgen. Die anfänglich noch kompakten Massen lockerten sich allmählich, die Figurenschicht wurde durchbrochen und der Blick in die Tiefe geführt. Silhouette und feste Modellierung schwanden, helle durchsichtige Farben, freilich zum Teil noch auf dunklem Grund, gewannen die Oberhand, bis sich schließlich der Dunstkreis einer heißglühenden Atmosphäre über alles legte und Figuren und Raum in einen hellen Gesamtton hineinzwang. Wildromantische Fernsichten, zackige Bergkulissen und antike Tempelruinen geben die Folie. 1649 erhielt er für den König von Frankreich den Auftrag, ein Schlachtenbild zu malen. Dieses in Rom gefeierte Stück, heute im Louvre in Paris, läßt aber wie alle seine Stücke, trotz aller Auflösung, noch ein festes Gefüge im Aufbau, das er als Italiener in seinem angeborenen Sinn für Gliederung nicht missen mochte, erkennen. Nur ist es weniger Linienrhythmus und Figurenkomposition als vielmehr Schwingungsrhythmus der auf- und niedergehenden Tonwellen, ist es Komposition in Licht- und Schattenmassen. Die Leidenschaftlichkeit wird mehr durch das Spritzige der Lichter und durch Schattenkontraste zum Ausdruck gebracht. Wie wenig er vom Bewegungsspiel der Formen besaß, erweisen seine großfigurigen Kompositionen. Und doch wollte er gerade darin Meister sein und schätzte das, was er konnte, seine Landschaftsmalerei, selbst am geringsten ein.

Im Landschaftsbild, im romantischen, wild zerrissenen Bild der süditalienischen Gebirgslandschaft, wo bald aus dunklen Tälern starre, lichte Felsen emporragen, bald wieder sich die steilen Felsen weit hinaus in die schäumende Brandung des Meeres schieben, sprüht die Phantastik, mit der er seine Kulissen aufbaut und hintereinander schiebt, lebt etwas Stimmungsvolles, poetisch Erfundenes. Es ist nicht die Naturkopie, das reine Naturbild, nicht die heute so sehr vergötterte, formalistisch nach Kubus und Zylinder aufgebaute (skelettierte) Landschaft des Cézanne. Es ist aber auch nicht der reine Impressionismus, der das Bewegungsspiel der Atmosphäre, der Licht und Farbenwellen genau zu der einen Tagesstunde gibt, also auch nicht Momentmalerei. Und doch leben diese Bilder von den Impressionen, die der Künstler von der in Licht schillernden, in Atmosphäre schwimmenden Landschaft aufgenommen hat. Er setzte diese sich in seiner stark malerisch empfindenden Seele festsetzenden Impressionen sicher aus der Erinnerung, aber doch als starken Reflex eines großen Natureindruckes auf die Tafel. Aber er malte sie als Maler, mit schillernden Lichtern auf dunklem Grund, wobei vielleicht diese dunklen Gründe unbe-

Digitized by Google

wußt symbolisch sind für seine tiefsinnende Seele, und die Schönheit der Natur, die heiteren Sonnenblicke in der herrlichen Pracht des Sommertages die Lichtblitze seines Geistes sind, die in seiner Seele aufleuchten. Es sind in der poetischen Seele des dichterisch und musikalisch so hochbegabten Künstlers geläuterte Naturvisionen, die vor uns erstehen. Es ist dasselbe, wie bei Böcklin, dem vielgeschmähten, —; es sind Offenbarungen von Naturgewalten, die in unserer Seele zu Stimmungsmächten werden.

Gebirgige Landschaften, wo Berg und Tal wie ein wogendes Meer dunkler und heller Massen auf- und niedergeht, oder Uferstücke mit brausendem, am starren Felsgestade brandendem Meere hat er gegeben, die in wilder Dramatik die Kraft und Wut der tosenden Naturgewalten charakterisieren. Aber er kannte auch die heitere Pracht des sonnenglänzenden Sommertages, wo das sprühend belebende Licht geistvoll auf rankendem Waldesgestrüpp oder phantastischen Gestalten, starren Felswänden oder dem lichten Wasserspiegel des Meeres, endlich in der duftigen Atmosphäre schimmert (Abb. 221). Es ist große Stimmungsmalerei mit entwickelten, künstlerischen Mitteln, die das lebhafte Temperament und der geistvolle Witz des Meisters ihm eingaben. Bald breit und fleckig, bald spritzig und locker geht der Strich des Pinsels, der die durchsichtigen Lichter auf die in den Schatten dunkel grundierte Leinwand wirft. Daß der atmosphärische Stimmungston dem Künstler das Wichtigste ist, steht außer Zweifel. Aber von Pleinairismus oder Impressionismus im modernen Sinne, die stimmungslose Naturbeobachtung, objektivistisches Festhalten der Natureindrücke erstreben, kann nicht die Rede sein. Denn immer tritt der angeborene Sinn für große Silhouette und künstlerische Gruppierung auch in scheinbar ganz freien Stücken hervor. Wie weit es aber notwendig ist, darum den Einfluß des Claude Lorrain anzunehmen, wie man schon tat, kann sehr bezweifelt werden. Diese beiden grundverschiedenen Weisen, die des leidenschaftlich in Naturwildnis und atmosphärischem Duft schwelgenden, brigantischen Neapolitaners mit seinen vorzüglich grau bis graugelben, mattgrünen Tinten und die des streng formal, kulissenhaft-schematisch aufbauenden, geleckt malenden Franzosen, lassen sich einfach nicht zusammenbringen. Dort aufgeregte Phantastik des immer neue Motive bringenden Italieners, hier Erfindungsarmut des immer das gleiche Motiv variierenden Franzosen, dort Romantik und individuelle Art, hier akademisch höfische Weise. So dürfen Ähnlichkeiten keinesfalls als Ableitungen angesehen werden.

Die Schule Salvator Rosas erweist, was dürftige Nachnahmung gegen originelle Weise ist. Ich nenne nur Namen: Bartolommeo Torriggiani, Marzio Masturpio als Landschaftler; Luca Giordano, genannt Fa. presto, der Schnellmaler (1632—1705), ein Ribera-Schüler, verdient trotz seiner fabelhaften Geschicklichkeit nicht näher besprochen zu werden. Das ist

Digitized by Google

Handfertigkeit, aber keine Kunst, und man bedauert, daß soviel Begabung in dem niedrigen Geist der Zeit untertauchen sollte.

Ein entfernter Rosa-Schüler ist der neuerdings übertrieben geschätzte Mailänder Maler Alessandro Magnasco (1631—1747), der freilich wesentlich liederlicher und geistloser in derber, breitstrichiger Manier romantische Landschaften malt, die aber in der flotten und zugleich duftigen, koloristischen Weise schon ins Rokoko gehören. Ein Römer, Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), malte Schlachten und Volksszenen. In Seb. Ricci (1680—1734) und seinem Neffen Marco Ricci (1679—1729) setzte sich die breitflüssige Manier in das 18. Jahrhundert fort, wobei letzterer freilich zu düsteren Tönen übergeht. Der einzige unter den Italienern, der als Naturalist neben Caravaggio und Rosa erwähnt zu werden verdient, ist der Genuese Bernardo Strozzi (1581—1644), il Capuccino genannt, weil er die Kutte nahm. Auch er liebte das Volksgenre; nur weiß er in einem sehr frischen Farbengefühl seine Darstellungen und sein Helldunkel, das er nach Caravaggios Vorbild bevorzugt, mit leuchtenden Lokalfarben zu beleben. Sein Farbauftrag ist entgegen der Glätte bei Caravaggio pastos und zugleich von stofflicher Sinnlichkeit in der Oberflächenbehandlung. Seine Gänserupferin im Palazzo Brignole in Genua (Abb. 222) charakterisiert ihn als einen derben, aber äußerst geschickten Genremaler, dessen stofflicher Realismus auf niederländischen Einfluß zurückzuführen ist. Leuchtendes Rot, blendendes Weiß, kräftiges Gelb, dabei ein rötliches Karnat, geben der Bilderscheinung etwas von Rubens' farbiger Pracht. Auch das Lumpengesindel hat er, in Rosas Art, geschildert. Ein anderer Genuese, Gio. Ben. Castiglione, ist Tiermaler. Der Römer Domenico Feti, in Caravaggios Helldunkel arbeitend, gehört zu den Eklektikern.

Der Modenese Bartolommeo Schidone ist von Correggios zarter Maltechnik beeinflußt, wird aber auch hart im Helldunkel bei scharf einfallendem Licht. Unter den Venezianern lebt Tizians pastose späte und Tintorettos flüchtige Manier in Domenico Tintoretto, Palma Giovane u. a. weiter; der Veronese Al. Turchi wird eigenartig glatt und poliert in glänzenden Farben. Alles in allem vermögen die Malversuche der italienischen Barockmeister die Malerei nicht auf eigene künstlerische Höhe zu bringen. Gestalten wie Caravaggio, Rosa und Tiepolo sind Ausnahmen und trotz der unendliche Flächen mit eklektischen, dekorativen, illusionistischen, derb realistischen Malereien füllenden Barockkunst, vermag die italienische Malerei nicht gegenüber dem gewaltigen Aufschwung der Malerei in Spanien und den Niederlanden zu bestehen. Freilich haben die neueren Forschungen und die letztjährige Barockausstellung in Florenz interessante Einblicke in die italienische Barockmalerei ergeben.

Spanien gebührt das Verdienst, ebenso wie in der Politik mit der Welt-

Digitized by Google

herrschaft, in der Religion mit dem Jesuitenorden des Ignatius von Loyola, in der Dichtkunst mit Cervantes, auch in der Malerei mit Velasquez die höchste Geisteskraft des romanischen Barocks hervorgebracht zu haben. Die Brücke aus der Renaissancekultur und aus Italien bilden zwei Meister: Greco und Ribera. Jener brachte Tintorettos Mache nach Spanien, dieser, ein geborener Spanier, ging nach Italien und brachte dorthin ein gut Teil neue, maltechnische Eigenart, die zugleich für Italien als Offenbarung gelten kann; Spanien ist mit ihm eigentlich schon der gebende Teil. Beginnen wir mit ersterem: Domenico Theotocopuli, genannt ‚il Greco', ist 1548 in Kreta geboren; 1575 ging er nach Toledo in Spanien und ist 1625 in Madrid gestorben. Er ist ein neuerdings hochgeschätzter, sicher, wie alle solche entdeckte Größen überwerteter Meister. Was bei ihm vor allem abstößt, sind seine geradezu krankhafte Originalitätssucht, sein Größenwahn und seine Bravouraffektation, die freilich zeitgemäß sind. Übernommen hat er sie von Tintoretto, bei dem er in Venedig gelernt haben muß, wie Frühbilder, so seine Austreibung aus dem Tempel in der Nat. Gal. in London, erweisen. Auch Correggio und Michelangelo (bis 1570 war er in Rom), dessen Monumentalität er noch zu übertreffen suchte, hat er kopiert. Venezianische Farbenpracht glüht in seinen früheren Werken, und in Spanien zunächst weiter fort. Seine Assunta in S. Domenigo de Silos zu Toledo von 1575 ist gegenüber Tizians leidenschaftlicher Assunta eigenartig ruhig in den Bewegungen, von höchster Kraft des Helldunkels und verhaltener Farbenglut. Auch der Kalvarienberg in der Sakristei der Kathedrale ebenda hat noch von Tizians plastischer Kraft und Größe, im Christus ist erhabene Ergebung lebendig. Die Teilung des Rockes ebenda, 1577 begonnen, ist ebenfalls noch voll goldiger, glühender Wärme und Farbenschönheit. Als man ihn loben wollte und ihm sagte, er male wie Tizian, da soll er sich geärgert haben und in seiner Originalitätssucht von dieser Farbenfreudigkeit in fahle, leichenhafte Tönung und schattenhafte Modellierung übergegangen sein. Jedenfalls aber verglimmt um 1580 die reiche Farbenskala, und nun wird es düster und geisterhaft auf seinen Bildern.

Damit kommen wir zu dem von unserer auf Novitätensucht und Bluffmache gestimmten, streberisch ärmlichen Zeit so sehr vergötterten Greco. Die Wandlung im Kolorit läßt sich natürlich nur aus der neuen Umgebung erklären. Nicht das glanzvolle, lebensheitere Rauschen venezianischen Lebens oder das temperamentvolle Getriebe Italiens überhaupt, sondern das düster fanatische Spanien, die kahlen Berge und die zeremonielle Starre des Verkehrs der Menschen untereinander umgaben ihn dort. Eine empfindsame Natur, mußte der nachdenklich veranlagte Künstler — Pacheco nennt ihn einen großen Philosophen voll geistvoller Aussprüche, auch hat er eine Schrift über Malerei, Bildhauerei und Baukunst verfaßt — sich

Digitized by Google

hier wandeln. Auf das Kolorit hat erwiesenermaßen die farbige Skulptur Spaniens, die auf Braunrot, Ockergelb, Krapplack und Weiß mit seltenem Indigo gestimmt war, gewirkt. Weiterhin aber geht, wenn auch das Indielängestrecken der Proportionen, entsprechend seinem Ausspruch, „daß er aus ihnen himmlische Körper machen wolle, wie wir die Lichter sehen, die von ferne betrachtet, so klein sie sein mögen, uns doch so groß erscheinen", eher einer Laune und der Neigung nach Übertreibung entsprang, die Auflösung der körperlichen Festigkeit in der Formgebung, das Verfließen der Gestalten auf die Glasmalerei zurück. Auf dem schönen Begräbnis des Grafen von Orgaz (Abb. 223) vermeinen wir in der Anordnung der Figuren, in dem Linienfluß sogar das gotische Maßwerk mit oberen Eselsrücken und unterem Kreis wiederzuerkennen. Die farbige Wirkung muß, indem aus dem düsteren, schwärzlich undurchsichtigen, mit Rußfarbe getönten Untergrund die fahlen Lichter in Gelb, Krapplack, Braun und Karminrot fluoreszierend schillern, den Glasgemälden verwandt sein.

So spielt sich hier ein interessanter Vorgang ab. Entgegen der Wandlung der deutschen Renaissancekunst aus Holzschnittaltar und Glasgemälde unter italienischem Einfluß ins Plastisch-Formale hinein ging es hier umgekehrt. Greco und Grünewald begegnen sich an einem gemeinsamen Kreuzungspunkt; interessanterweise sind auch beide getragen von einer fanatischen Leidenschaftlichkeit. Nur begann jener im Sturm und Drang der Jugend mit expressionistischer Ekstase, rang sich aber weiterhin zu männlich kraftvoller Vorstellungsklarheit durch; dieser aber wird mit den Jahren immer zerfahrener. Jenen trieb leidenschaftliche Kraft, diesen streberischer Ehrgeiz. Beide standen vor dem Zwiespalt: plastische Realität oder Auflösung im Glasbild. Dabei muß man den Unterschied der architektonischen Rahmen bedenken, in die ihre Altäre hineingestellt wurden. Bei jenem ist es deutsche Spätgotik von heller, leuchtender Durchsichtigkeit und heiterer Raumweite, in der man vielleicht nach festen Punkten und realen Werten zum Anhalten suchte. Hier in Spanien verlangten die düster kalten Kathedralen, beunruhigt von bizarrer, aus der Gotik übernommener Ornamentik, nach Auflichtung. So wuchs sich dort Linie, Fläche, Flachrelief, scharf umrissenes Holzschnitzwerk zu vollem Hochrelief, weich vom Licht umschlossener Rundform zu lichtdurchtränktem Raumbild aus. Hier aber geht alles zur Verzerrung und Auflösung: fahle, zuckende Lichter, blasses Wasserblau, scharfes Schwefelgelb, dazu schwärzliches Violett in düsterer Gesamtstimmung, freudlos, dazu bizarre, übermäßig gestreckte Gestalten in affektierter Pose (vergleiche Abb. 158 u. 159).

Die Gestalten Grecos sprechen bewußt jeder Formgebung Hohn. Solch' Bild wie der Laokoon in München ist ein gesuchter Spott auf große Formbildung, wie überhaupt seine Kunst jeder plastischen Kunst entgegen alle

Digitized by Google

Erscheinungswelt zu einem Lichtphänomen macht. Aber er kam nur langsam dazu. Noch der hl. Mauritius, 1579 für Philipp II. gemalt, aber nicht angenommen, zeigt rundgeformte Körper; auch die Grablegung ist noch voll sinnlicher Kraft und plastischer Realität in Licht und Schattenbildung, während der Traum Philipp II. im Escurial fortschreitende Auflösung zeigt. Bezeichnend ist, daß später neben der gotischen Gestrecktheit der Figuren auch ein scharf geschnittener, in großen Flächen geworfener Faltenwurf auftaucht; das Licht flackert unruhig auf den Figuren, wolkiger, grauer Dämmergrund steht dahinter, so etwa auf der Kreuzigung im Prado, Madrid (Abb. 159). Wir werden in der affektierten Tiefengestikulierung der Figuren an Tintoretto erinnert. Mancher mag in dieser Verleugnung jeder hartgeformten Realität der Erscheinung einen Gewinn für das sogenannte Lichtphänomen und für das Malerische sehen, wer in der Kunst Ordnung, geistige Beherrschung, Kraft der Leidenschaften und Gefühle, getragen von individueller Bewußtheit, kurz höhere Selbstzucht sucht, der wird in diesen absurden Feuerwerksmalereien kein Genüge finden. Die Überschätzung des Meisters in unserer haltlosen, alle Klarheit und Geschlossenheit des inneren Wesens verleugnenden Zeit erweist ja höchstens die Wahlverwandtschaft der Zeiten, nicht aber die wahrhaftige Qualität. Dieser als geborener Grieche sicher stark unter byzantinisch-orientalischem Geiste stehende Meister hat den wahren Wert der abendländischen Kultur nicht erfaßt. Das ist kein höheres, malerisches Wesen, sondern Effektmache von stark dekorativem Einschlag. Am nächsten kommt ihm Luigi Tristan (1586—1640), auch ein Schattenmaler, an dem Velasquez besonderen Gefallen fand.

Von Caravaggio geht der andere Italien und Spanien zusammenführende Meister Jusepe de Ribera (1588—1656), genannt il Spagnaletto aus. Er stammte aus Jativa in Spanien, lernte bei Ribalta, ging aber dann nach Italien, wo er in die Manier des Caravaggio und seine Helldunkelmalerei, seine Tenebrosimanier hineingerissen wurde. Aber wir müssen gegenüber dem hartgemalten Licht- und Schattenspiel des Italieners seine vielmehr weiche, von innen herausleuchtende und pastosere Maltechnik herausheben. Gewiß hat auch Correggios durchsichtigeres Lichtspiel Einfluß gehabt. Der Künstler hat unter den Barockmalern als einer der besten zu gelten. Seine hl. Magdalena in Dresden besonders ist von großer Vornehmheit und Wärme der weichen Helldunkelmalerei. Er liebt es, seinen Naturalismus an alten Männern und Frauen, also am Häßlichen vorzuführen. Darin wie in der rohen Darstellung von grausamen Martyrien, wie in dem des hl. Bartholomäus, das dem brutalen Geist der Zeit so sehr gefiel, daß er es öfter malen mußte (Prado, Berlin, Dresden, Pitti), stellt er sich ganz auf das Programm des Barocks. Charakteristisch ist ein tiefes, warmes Schwarz in den Schatten und feucht schillerndes Karnat (Abb. 220).

Digitized by Google

Gehen wir nun zu den rein spanischen Malern, so müßten wir des großen Aufschwunges gedenken, der das 1560 beginnende goldene Zeitalter Spaniens überall charakterisiert. Cervantes, Lope de Vega, Calderon u. a. seien für die Dichtkunst, Morales und Salinas für die Musik genannt. Die Architektur setzte mit der Erbauung des Escurials, des Klosters von S. Lorenzo, seit 1503 durch Juan Battista de Toledo ein. Freilich charakterisiert diese freudlos-strenge Architektur den fanatischen Geist des Landes, das einen Ignazius von Loyola gebar. Im Kirchenbau siegte noch der Zentralbau im griechischen Kreuz nach dem Vorbild von Michelangelos St. Peter, aber kahl und rauh, wie auch die Lage des Klosters in seiner steinernen Einöde ohne Reiz ist. Ähnlich steht es mit der Asuncion-Kirche in Valladolid (1583) und der der Incarnacion in Madrid. Der Erbauer der letzteren Kirche, Juan Gomez de Mora, begann dann das Priesterseminar in Salamanca, das im Laufe von 138 Jahren zu besonderer Prunkhaftigkeit emporwuchs.

Für die Plastik sei des Italieners Juan de Juni, der italienische Renaissance auch in der Plastik Spaniens lebendig werden ließ, gedacht. Er erinnert in seinem lebendigen Naturalismus an Guido Mazzoni. Schon früher hatte Alfonso Berruguete (1480—1561) italienische Marmorplastik in Spanien eingebürgert; Andres de Najera, Gaspar Becerra u. a. folgten ihm in einer stark von Michelangelo beeinflußten Formbehandlung, wobei freilich die Polychromie eine Rolle spielte. Torregiano war dann wiederum ein Italiener von Geburt. Neben Juni sei Cristobal Velasquez, besonders aber Hernandez (1566—1636), der sehr viel in polychromer Plastik arbeitete, genannt. Seine Pietà in Valladolid ist ein Meisterstück. Über ihm steht Juan Martinez Montañes († 1607), der hervorragendste Bildhauer Spaniens. In seinem Hieronymus in S. Isidoro bei Sevilla erinnert er noch stark an Torregiano; groß und geschlossen wirkt sein Kruzifix im Dom zu Sevilla, das Pacheco mit zarten Farben bemalte. Seine schmerzhaften Leidensgestalten Christi, seine Maria in Konzeption im Dom zu Sevilla (1630) sind Meisterstücke mit einem feinen Gemisch von Realismus und Sentimentalität. Aus derselben letzten Zeit ist sein hl. Bruno im Dom zu Cadiz. Als Barockplastik besitzen seine Arbeiten eine hohe Qualität, wenn auch der Begriff der plastischen Form vollkommen untertaucht und überall in diesen polychromen Statuen und Plastiken mehr der Charakter plastischer Gemälde hervortritt. Eine eigentümlich kühle Sentimentalität liegt auf den Gestalten. Alonso Cano als Nachfolger ist auch als Maler bekannt; Pedro Roldan, Pedro de Mena u. a. leiten sie weiter.

In der Malerei haben nun italienische und vlämische Künstler, die von Karl V. und Philipp II. berufen waren, bedeutenden Einfluß gehabt. Unter den Vlamen sind Pedro Campaña und Antonio Moro zu nennen. Die Italiener zeitigten mit V. Carducho eine theoretisierende Richtung, die be-

Digitized by Google

sonders durch Francesco Pacheco (1571—1654), der eine Arte de la pintura (1649) schrieb, hervortrat. Allmählich bildeten sich nationale Schulen; Luis de Morales, Francisco de Ribalta, Juan de las Roelas und Francesco Herrera übernahmen die Führung: ersterer war in der Linienführung von Michelangelo beeinflußt, der zweite mehr correggesk, der dritte von Tintoretto beeinflußt. Erst der brutale, naturalistische Herrera macht sich in seinen derben, aber schwungvollen Werken von fremdem Einfluß frei. Von den Niederländern und Antonio Moro, den die Spanier zu den ihrigen zählen, beeinflußt sind die Porträtisten Alonso Coello und Juan Pantoja, beide von großer Vornehmheit der Auffassung, endlich Francesco de Zurbaran (1598—1663) zu nennen, der, beeinflußt von Ribera, zur schwarzschattigen Helldunkelmalerei kam. Er ist mit seinen Lehrern Roelas und Herrera ein Hauptvertreter der Schule von Sevilla. Anfänglich schwer und kontrastreich, später immer feiner und kühler bei satten tiefen Farben. Sein Hauptwerk ist die Apotheose des Thomas von Aquino in Sevilla (1625). Er ist ein feiner Künstler von malerischem Sentiment und von ruhevoller Haltung. Die Gestalten stehen als dünne Farbkörper vor hellem Grund.

In Sevilla wurde dann auch Spaniens größter Künstler, das größte Malergenie der romanischen Völker, geboren: Don Diego Velasquez (1599 bis 1660). Francisco de Herrera und Pacheco waren seine Lehrmeister; des letzteren Tochter heiratete er 1618. Grecos Einfluß wurde ihm durch Luys Tristan übermittelt. 1621 ging er zum ersten Male nach Madrid, 1623 wiederum; damals malte er das Reiterbildnis des jungen Königs Philipp IV. (1621—1665 und wurde am 6. Oktober Hofmaler. Er blieb bis an sein Ende in der Gunst des weltfremden Königs, der ihn zuletzt zum Schloßverwalter ernannte. Zwei Italienfahrten, 1629—1631 und 1646—1651, gliedern seine künstlerische Entwicklung. Sein erster Stil schwer, hart und tenebros (chiaroscuro) bis 1629; sein zweiter Stil, 1629 durch Rubens bestimmt, der in Madrid war, und durch die Italienfahrt sein farbenprächtiger Stil; 1646 mit der zweiten Italienfahrt sein dritter, skizzenhafter Stil, maniera di tocco oder manera abreviado.

Immer wenn wir im Laufe der historischen Entwicklung, in der Kunstgeschichte im besonderen, genialen Menschen begegnen, werden wir zwar danach fragen, woher sie kamen und unter welchen Eindrücken sie emporwuchsen. Man wird Abhängigkeiten konstatieren, Ähnlichkeiten feststellen, aber erschöpft doch damit nur wenig vom künstlerischen Genie. Für den, der die wirkliche Größe festzustellen strebt, wird es immer als eine Art innere Befreiung sein, wenn er endlich an den Punkt anlangt, wo die schöpferische Individualität, alles Fremde abschüttelnd, in ihrer nackten Eigenart vor uns steht. Aber so verschieden die Temperamente sind, ebenso divergent

Digitized by Google

sind die Genies. Es gibt Gewaltnaturen, die im Widerspruch geboren werden und im Widerspruch mit der Welt wie mit sich selbst emporwachsen; es gibt andere, glücklichere Menschen, die sich still und ohne Lärm kristallisieren und, eine Hülle nach der andern abschüttelnd, frei und groß vor uns stehen; andere wieder wandeln bewußt und klar ihre Wege. Michelangelo, Raffael, Leonardo waren von jenen Arten. Ein ganz eigener Genius ist wiederum Velasquez. Kein Künstler scheint innerlich so unbeteiligt zu sein, so objektivistisch, kein Meister ist darum auch so sehr das Ideal unseres modernen Objektivismus geworden wie er. Es ist überraschend, wie hier alles Geistige abgestreift zu sein scheint, alles Mittelalterliche, Übersinnliche vernichtet: der erste moderne Mensch im Geiste der Maschinen und photographischen Apparate, der Meister der Technik und so auch maltechnischen Raffinements. Eine eigenartig kalte, beobachtende Natur, dem die Welt und ihre Erscheinungen Beobachtungsobjekte sind, steht vor uns. Jeden Gelehrten oder wissenschaftlich veranlagten Menschen müssen die kühle Sachlichkeit, die Erkenntnisenergie, und Beobachtungsintensität begeistern. Wir gehen darum mit dem Bewußtsein an sein Werk, nicht ideale Schwunghaftigkeit und Phantasiegebilde zu finden, sondern neue geniale Einsichten in die Wirklichkeitswelt. Also Erkenntniswerte, Bereicherung an Wirklichkeitsanschauung, nicht abstrakte Werte oder Gefühlswerte haben wir zu erwarten.

Man sagt, das Ziel seiner Kunst hätte in der Luft gelegen. Sei es immerhin: jedenfalls war er es, der die in der Luft liegenden Ideen aufgriff und zu glänzender Vollendung führte. Ohne auf das einzugehen, was er von seinen Lehrern oder von anderen Meistern lernte, ist festzustellen, daß auch er aus der Schule der Naturalisten hervorging und Caravaggios Helldunkelmalerei übernahm. Sein Wasserträger in Sevilla, verschiedene Küchenstücke, die Anbetung der Könige in Madrid von 1619 zeigen ihn in dieser Art, in der auch Zurbaran und Cano arbeiteten. Schwarze Schatten, aus deren Tiefen die Figuren mittels kräftig modellierenden Lichtes herauswachsen, noch schwerfällig unbelebt, noch ohne jeden Reiz des Lichtes auf der farbigen Oberfläche. Auch die Bilder, die er gleich nach seiner Berufung nach Madrid malte, Porträts des Königs, mit denen er die lange Reihe von Bildnissen begann, sind noch befangen. Es wäre angebracht, auf die Entwicklung der Porträtmalerei am spanischen Hofe einzugehen. Vorzüglich des Antonio Moro wäre zu gedenken, der an Stelle der Leidenschaftlichkeit und Farbenpracht Tizians und der Venezianer die steife, höfische Haltung, kühle Farbstimmung und eisigen Blick setzte. Auch Juan Pantoja malte in der Weise dieses nüchternen, wenn auch farbig feinfühligen Holländers. Velasquez wurde Hofmaler, und bis an sein Lebensende hatte er die Königliche Majestät als Modell gehabt, eine Aufgabe, die ihn fast zu dem Verzicht

Digitized by Google

auf die körperliche Schönheit zwang. Immer und immer wieder dieses geistlos harte Gesicht, diese magere, unmännliche Gestalt malen zu müssen, mußte fast dazu verleiten, mehr das zu geben, was um die Figur herum ist, das Licht und den Raum.

Was Velasquez' Porträtkunst betrifft, so gibt es vielleicht keinen Meister, bei dem alle störenden Einflüsse der individuellen Phantasie, dieses oft zu stark treibenden Mediums, so ausgeschaltet sind wie bei ihm. Das ist absolute Wahrheit der Naturerscheinung, die Wahrheit des Objektes, des Seins sowohl wie auch der umgebenden Atmosphäre, des Scheins. Manchmal glaubt man bei dieser Ausschaltung jeder temperamentvollen Erregung die Treue und Solidität des photographischen Apparates wiederzufinden.

Und doch war dieses Medium stärker, sensibler, subjektiver, als man es ahnt. Sein scharf beobachtender Blick drang überall hin. Wir sehen im Geiste den Meister schweigend durch die weiten Räume des Prado wandeln, seinen klaren Blick bald in die glänzende Atmosphäre über den kahlen Höhen von Madrid richtend, bald in die dunklen Schatten der kalten Innenräume versenkend. Das Porträt eines jungen Mannes in Schwarz in München gehört in die Frühzeit. In geschliffener Glätte des Farbauftrages leuchtet das blasse Gesicht mit feiner Auflichtung der Schatten bei rotbraunem Grund. Allein der Kopf ist herausgearbeitet, die Büste nur breit hingestrichen. Mit äußerster Sicherheit und ruhevoller Klarheit ist die Individualität gezeichnet. Entgegen den in Gesten sprechenden Italienern genügt seiner in der niederländischen Schule entwickelten Porträtkunst der Kopf, das Gesicht, der Augenaufschlag. Aber Velasquez ist nie im kleinen Naturalist, sondern er sieht immer das Ganze und zwar in seiner fortgeschrittenen, malerischen Weise. Wie etwa der Kopf in seiner leuchtenden Farbigkeit in die gedämpfte Schattenatmosphäre taucht, und vor tonigem Hintergrund steht, das reizt ihn. Mit welcher Lebendigkeit er solche farbige Lichterscheinungen aufnahm, werden wir weiterhin sehen.

Das Hauptwerk dieser ersten Epoche, Bacchus oder die Trinker (los Borrachos), in Madrid von 1628 (Abb. 224) zeigt ihn noch ganz in der schweren Helldunkelmalerei, wobei derbe Gestalten in brutalster Lebensenergie — der rote Mantel wirft rote Reflexe auf den Akt — realistisch vor uns hingesetzt sind. Das ist noch gemalte Plastik, wo das Streben nach Erkenntnis des Formkörpers, also ein formalistisches Motiv im Vordergrund steht. Das Licht sitzt noch hart auf und die Beleuchtung ist noch streng ateliermäßig, obwohl die Figuren in offener Landschaft sind. Das Bild ist malerisch unfrei, ihm hängt noch der Charakter des Schulstückes an.

Zwei große Ereignisse treten dazwischen: 1628—1629 ist Rubens in Madrid und Valesquez geht 1629—1631 nach Italien. Landschaftsskizzen vom Forum und aus dem Park der Villa Medici bezeugen das. Dazu

Digitized by Google

macht sich neben dem Einfluß Rubens', besonders auch der Tintorettos und anderer Italiener im Wandel seiner Maltechnik geltend. Die Schmiede des Vulkan und der bunte Rock Josephs, zwei in Rom gemalte Bilder, erscheinen wie Marksteine. Von ersterem sagt Justi: „Apollo, der Gott des Lichtes, in der Höhle des Schmiedes, ist das nicht das Sinnbild des Sieges des Tageslichtes über das künstliche Atelier- und Kellerlicht, über die braunen und schwarzen Nachtgespenster der Tenebrosi?" Gewiß ist dieser grobe Apoll, den er gerade in Rom malte, wie eine offene Absage an die klassische Formschönheit. Aber der Maler verlieh diesen robusten Leibern durch eine allmählich auflockernde Oberflächenbehandlung — vielleicht hatte hier Riberas Einfluß gewirkt — besondere Reize, und in dem hell aufstrahlenden Apoll wird das Vibrieren des Lichtes immer lebhafter und weicher. Hier sind auch gegenüber den zusammengeballten, plastischen Formen des Baccuhs die Gestalten voneinander gelöst und im Raum verstreut, so daß eine ziemlich gleichmäßige Flächenbedeckung im Bild herauskommt.

In diese Zeit des Überganges gehört der Christus an der Säule in der Londoner Nat. Gallery. Er wird in Rom gemalt sein. Christus erinnert im Typus wie im Kontrapost an Michelangelos Gestalt in S. M. sopra Minerva. Es ist eine Gestalt edelster Formgebung und vornehmster Auffassung. Eigentümlich eisige Kühle liegt auf dem Bild, wo einzig das Braunorange und stumpfe Karmin im Mantel des Engels Farbe ins Bild bringt; alles andere ist Grau in den verschiedensten, feinsten Nuancen. Ein feiner Aschenregen scheint über das Ganze gestreut und das silberschillernde Licht legt sich modellierend über den Akt, der seinen breiten Schlagschatten auf den Boden wirft. Bläulicher Glanz liegt auf dem Gesicht Christi. Es ist ein Meisterstück großer Formgebung, tiefer Innerlichkeit der Auffassung, delikatester Lichtstimmung. Auch hier überrascht die sinnliche Realität der Erscheinungswelt, vor die wir hingerückt sind. Das Licht beginnt ganz langsam seinen auflösenden Schimmer über alles zu breiten. Noch sind Linie und Bewegung, Haltung und Form klar gefaßt, und sie bleiben es bei Velasquez im Grunde bis zuletzt. Noch geht der Pinselstrich weich verschmelzend über die Leinewand, um an einzelnen Stellen, etwa an den Händen, zu breitstrichiger Behandlung überzugehen.

Dann aber setzt sein zweiter farbenprächtiger Stil ein. An Stelle des Grau bis Grauschwarz treten wärmere Farben. Schillernde Farbenfreudigkeit taucht auf. Aus dem düsteren Schattenreich des grauschwarzen Interieurs geht Velasquez in das breitere, vielfältige Freilicht. Gewiß war gerade Rubens' Einfluß tätig, den Sinn für große kompositionelle Gestaltung zu wecken. Diese Monumentalität der Komposition zeigt sich besonders in der Übergabe von Breda (Abb. 226). Der Grundgedanke des Ganzen wird ohne weiteres klar. Einesteils wollte der Künstler eine große Massenwirkung

Digitized by Google

und beherrschende Raumweite hervorbringen. Das erreichte er durch die Häufung der Figuren hintereinander als dunkle, braune bis gelbe Vordergrundskulisse von farbiger Geschlossenheit und schwerer Massigkeit. Dahinter entfalten sich in verschiedenen Licht- und Schattenschichten die farbigen Heerscharen, die Wand der Spieße, ein Spalier bildend, und die unendliche Weite der in blaugrauem Dunst verhüllten Landschaft. Die Vielfältigkeit der Tonabstufungen steigert die Wirkung, zusammen mit Licht- und Schattenspiel, Figuren- und Formenreichtum. Andernteils aber strebte der Künstler in ganz großer Weise, in der Schule der Hochrenaissancemeister die Hauptgestalten voll und ganz ins Zentrum zu rücken. Wenn dazu einem Giotto das Schwingungsspiel der Linien und das Absetzen der Flächen, einem Raffael das Bewegungsspiel lebendiger Figuren und Formenmassen in einem architektonisch beschränkten Raum zur Verfügung stand, so hat Velasquez zu diesen Mitteln der Zusammenführung die Konzentration von Farbe, Licht und Raumwerten gebracht. Er gibt eine Lösung, die an Größe der geistigen Auffassung und der maltechnischen Vollendung nicht wieder, auch von ihm nicht wieder, übertroffen wurde. Die Wucht des Weltereignisses verstand er zu packen, und er ist darin der hervorragendste Historienmaler, den das Barock geboren hat.

Die Konzentration der geistigen und künstlerischen Werte auf die Mittelfiguren ist von außerordentlicher Schönheit. Nach vorn engt der Künstler den Blick durch nach der vorderen Mitte geschobenen Figuren ein: rechts das dunkle Pferd, links die Landsknechte, beide wie schräg nach der Tiefe gestellte Kulissen. Hinter dieser beengten Öffnung der Mitte bewegen sich dann die beiden Hauptfiguren in wundervoller Größe der Haltung und in schlichter Bewegung zueinander, wo sich Justin von Nassau vor dem ihn beruhigend auf die Schulter klopfenden Spinola verneigt und die Schlüssel überreicht. Beide Köpfe sind ganz für sich genommen, in Linie wie Form, in Licht wie Farbe herausgehoben vor der durchsichtigen Ferne, die sich allein hier den Blicken öffnet. Das ist die hellste Stelle im Bild; lichtumflossen stehen die beiden Hauptfiguren wie verklärt im hellen Freilichtmeer. Feinste Mitteltöne verklären und bereichern die Gestalten, in denen Gelb, Rosa und Lichtblau eine wichtige Rolle spielen. Endlich jedoch erheben die wundervoll sinnliche Pracht des landschaftlichen Fernbildes und die atmosphärischen Stimmungswahrheiten, die über dieser von kühlem Morgenschein aufgelösten Landschaft liegen, das Bild zu hinreißender Größe. Worte genügen sicher nicht, die Herrlichkeiten der Farbe zu schildern, für die die bunten Gewänder der Soldaten vom glänzenden Weiß bis zum tiefsten warmen Braun und Goldgelb sorgen. Als großer Gegensatz stehen die kühlen, blaugrünen Tönungen der Ferne, über die der weiße Pulverdampf seine matten Schleier zieht. So vereint gerade dieses Bild Größe

Digitized by Google

Abb. 211. L. Bernini, hl. Terese. S. M. d. Vittoria, Rom.

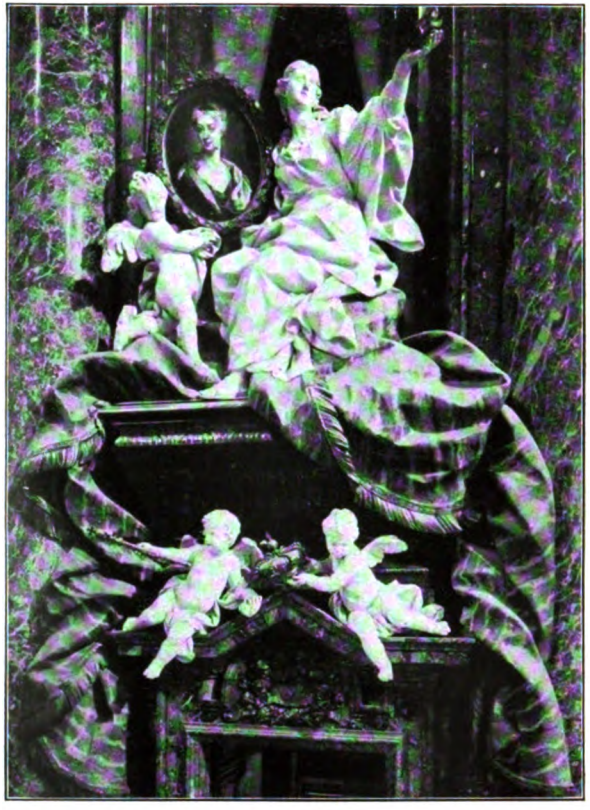


Abb. 212. P. Bracci, Maria-Clementina-Grab. S. Peter, Rom.

Digitized by Google

Abb. 213. Ag. u. An. Carracci, Fresken. Villa Farnese, Rom.

Digitized by Google

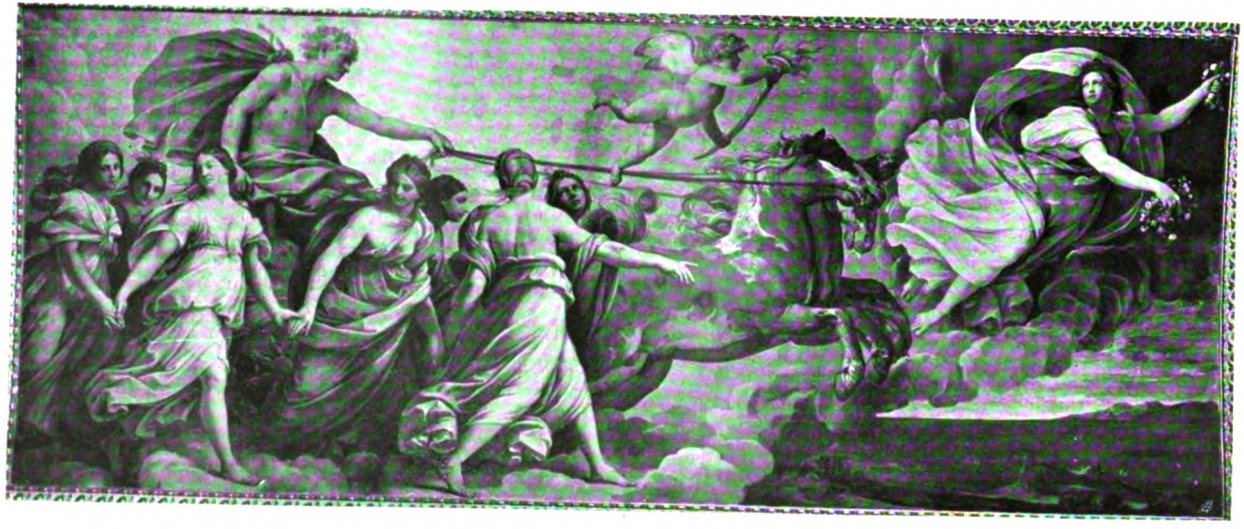


Abb. 214. Guido Reni, Aurora. Deckenfresko, Palazzo Rospigliosi, Rom.

Digitized by Google

Abb. 215. Guercino, Aurora. Villa Lodovisi, Rom.

Digitized by Google

Abb. 216. Pietro da Cortona, Himmelfahrt Mariae. Pal. Barbarini, Rom

Digitized by Google

Abb. 217. Barroccio, Abendmahl. Mus. Urbino.

Abb. 218. G. B. Tiepolo, Abendmahl. Louvre, Paris.

Digitized by Google

Abb. 219. Caravaggio, hl. Anna Selbdritt.
Gal. Borghese, Rom.

Abb. 220. Ribera, Martyrium des hl. Laurentius.
Vat. Gal., Rom.

Digitized by Google

Abb. 221. Salvator Rosa, Phantasielandschaft. Gal. Doria, Rom.

Abb. 222. B. Strozzi, Gänserupferin. Gal. Brignole, Genua.

Digitized by Google

der geistigen Gestaltung, Pracht der Farbe, Schönheit des Lichtes mit einer bezaubernden Wirklichkeit.

Gewiß wirkte hier Rubens' Einfluß besonders auf die große Komposition und Farbenfreudigkeit; die Farbe hat außerordentlich sinnliche Werte. Wie stark sinnlich in der stofflichen Realität der Fleischbehandlung bei Rubensscher Festigkeit der Formgebung der Künstler damals arbeitete, dafür ist das Männerporträt (Juan Mateos) in Dresden mit dem galligen Gesicht ein gutes Beispiel. Rubens aber und zugleich Tizian klingen in drei Reiterporträts, Philipp IV. (1634), Olivares (1635) und Prinz Balthasar (1536) in Madrid zusammen. Tizians Einfluß wirkte in der reliefmäßigen Art des Philipp IV., ferner in den großen Kontrasten zwischen Figur und Hintergrund, indem der Reiter stark plastisch, farbig kraftvoll gegeben ist, die Landschaft aber in ihrem Gesamtton durchsichtig und atmosphärisch aufgelöst wird. Für die lockere Pinselführung und Farbgebung war Rubens von ausschlaggebendem Einfluß. Breite Pinselstriche und schillernde Farbenflecken formen den Reiter, den leuchtenden Kopf, die Landschaft.

Was aber Velasquez von Rubens und von Tizian trennt, ist das Fehlen jeder dekorativen Absicht, jedes Pathos. Alles ist durchaus in den Dienst der Wirklichkeitswirkung gestellt, und die Kraft der Erscheinungen liegt in der wundervollen, farbigen Plastizität. Freier in der Anordnung sind die beiden anderen Porträts: Olivarez mit dem in die Tiefe hinein- und Balthasar mit dem aus der Tiefe herausspringenden Pferd. Auch hier setzen die massigen Formen des Pferdes, das bald kräftig weiß (Olivarez in Schleißheim), bald tiefbraun (Olivarez und Balthasar in Madrid) ist, kräftig vom durchsichtigen Grunde ab. Immer ist die Erscheinung äußerst klar, sowohl in der Führung des Umrisses wie auch in der Massenverteilung, in den großen Kontrasten zwischen tiefer Farbigkeit vorn und zarter Durchsichtigkeit hinten und endlich darin, wie die steigernden dunklen und hellen Streifen am Boden dem Pferde eine Art Stütze geben. Der Geist seiner malerischen Behandlung, der lockeren Pinselführung und der lichtschillernden Farben wird aber erst am Reiter offenbar. Vorzüglich der kleine Prinz in der breiten Pinselführung der feinbewegten, lebhaften Silhouette, dem Duft des Lichtes, das sich um diese kleine Gestalt im gelben Wams mit rosa Schärpe legt, kurz, wie dies Figürchen wundervoll im Licht steht, das sind Farbenreize, die nicht in der Harmonie der Farben, sondern in dem lebendigen Wesen des zauberischen Lichtes und dem atmosphärischen Duft ringsum begründet sind. Dazu der kühle, ferne Grund, der Silberton der Wolken hinter dem zarten, blassen Kindergesicht, oder das tiefe Blau des Himmels und das kräftige Weiß der Wolken hinter der derben Gestalt des Olivarez, das sind Naturschönheiten, die bisher der Erkenntnis verschlossen, dem Gefühl aber höchstens halbbewußt bekannt waren. So weiß der



Digitized by Google

große Geist den verschiedenartigen Persönlichkeiten individuellen, gleichgestimmten Hintergrund und Rahmen zu geben. Aber auch das ist Komposition, das sind Werke seines großen, kompositionellen Stiles. Dazu kommt eine lange Reihe von Porträts des Königs, Olivarez', Balthasars u.a., das Kruzifix in Madrid, Jagdstücke und anderes, wovon jedes wieder ein Meisterstück feinster Individualisierung ist.

1646—1651 ist die zweite Italienreise. Er soll für den König Antiken kaufen und Gipse formen lassen. Es folgt die Zeit der vollkommenen Befreiung von der Linie, von begrenzender Silhouette und Innenzeichnung, indem die reine Farbigkeit der Erscheinung, d. h. der farbige Schein an Stelle der in Linie und Schattenmodellierung abstrahierten Form tritt; denn eigentlich ist ja die Linie wie die plastische Form ein Abstraktum, das erst in geistiger Verarbeitung der Erscheinungswelt, teils aus Einzelbeobachtungen heraus, teils aus dem Abtasten der Form gewonnen ist. Es ist ein der menschlichen Vorstellung erst in der langen Kunstentwicklung Beigebrachtes. Das Unmittelbare am Natureindruck, an der Impression, die sie auf das naiv beobachtende Auge macht, ist immer das Farbige der Erscheinung. Velasquez nun ist der Künstler gewesen, der sich ganz frei von der Tradition gemacht hat. Tintoretto und Greco versuchten es; sie erkannten vielleicht schon ganz richtig, daß der eigentliche Natureindruck in der Farbigkeit der Erscheinungen ruht und aller Formalismus in Linie und Modellierung aus der verstandesmäßigen Erziehung der Menschheit hervorgegangen ist. Sie vermeinten die Form mißachten und verzerren zu dürfen. Velasquez ist dagegen eher Rubens gefolgt, der zu einer vollkommenen Erfüllung der Form mit Farbe hinstrebt. Sein Innozenz X. in der Galerie Doria in Rom ist das glänzendste Zeugnis seines farbigen Formgestaltens (Abb. 227). Gewiß hat eine ungeheure farbige Sensibilität des Auges den Künstler zu seinem Werk geholfen. Schon öfters hatten Papstporträts große Maler gereizt, eine Symphonie in Rot zu malen; Melozzo da Forlis Sixtus IV., Raffaels Leo X., Tizians Paul V. seien genannt. Das Thema war in diesem Fall besonders verlockend: Velasquez fand ein Modell, dessen Gesicht selbst von Rot beherrscht war und wozu das verschiedenfache Rot des Mantels, der Kappe, des Stuhles, des Hintergrundes, dazu das Goldgelb der Stühle, das weiße Gewand kamen. So war der Künstler, wenn er an sein Modell hintrat und den farbigen Ton des weichen Fleisches in dieser rot schillernden Umgebung sah, angeregt, alles nach den verschiedenfachen Tonwellen in Rot abzumessen.

Der Künstler war von diesem Eindruck offenbar so gepackt, daß er diese Impression mit der ganzen Lebhaftigkeit seines farbigen Sehens festzuhalten suchte. Da aber die Farbe im Gegensatz zur Form, die mit der schwingenden Linie belebt und in Schattenmodellierung realisiert wird, nur

Digitized by Google

im Pinselstrich und in den Licht- und Tonintervallen erfaßt und lebendig gemacht werden kann, kam er zur Entwicklung eines belebenden Pinselstriches, den er in einem individualisierten Farbauftrag fand und der dem Spiel des Lichtes in der Oberfläche der verschiedenen Stoffe entspricht. Das ist seine bravura di tocco oder pintura de bonones, d. h. Fleckenmanier, auch manera abreviado. Farben und Lichter sind im Gesicht anders verschmolzen und lasiert als in den ganz breit hingestrichenen Stoffen. Er muß sein Modell von ganz hellem Lichtmeer überschüttet sitzen gesehen haben. Bedeutsam ist aber die geradezu frappante. plastische Realität, die auch hier vorhanden ist. Diese plastische Sinnlichkeit seiner Bildungen erweist, daß er auch die Form vollkommen begriffen hatte und seine Skizzenhaftigkeit eben nur ein abgekürztes Verfahren, manera abreviado, gegenüber bisheriger sorgsam modellierender Weise bedeutet. Alles Wichtige zur Wirkung, zur Entwicklung des Scheines der Wirklichkeit ist da und wirkt in verstärktem Maße, da alles Nebensächliche weggelassen ist. Das ist großer Impressionismus, der nie die monumentale Kraft aller großen Realwerte vergißt. Hinter dieser Skizzenhaftigkeit steht eine fabelhafte Sicherheit in Zeichnung wie Formgebung, und hinter diesem scheinbaren Bruch mit der bisherigen strengen Weise steht das ganze Können der Tradition. Alles wird zur farbigen Substanz, die Farbe selbst scheint wie verdichtete Substanz, das Licht ist die lockerste Form derselben, oder anders gesagt die Farbe ist gebrochenes, kondensiertes Licht, Licht gelöste Farbe.

Geblendet von dem Glanz der Farbe oder der fabelhaften Farbigkeit des Lichtes, erfaßt von dem lebhaften Fluidum der schillernden Lichtwellen, in denen die farbige Erscheinung schwamm, hat der Künstler dies Leben im farbigen Licht festzuhalten gesucht. Der Pinselstrich muß dazu helfen, bald breit und grob, bald zart und dünn im Farbauftrag. Wie er denselben Gegenstand anders behandelt nach der anderen Umgebung, dazu genügt ein Blick auf die Hände: die Rechte erscheint in Auflösung da, wo das helle Weiß des Grundes ringsum die Silhouette verzehrt; die Linke formt sich vor dunklem Grund und dessen farbiger Materialität zur festen Materie. Also nicht das Ding an sich, sondern das Objekt in Beziehung zur Umgebung, nicht die plastische Realität, sondern der Schein, der Außenreiz, den dieselbe auf unsere Nerven ausübt, wird gegeben: das ist reine Malerei. Aber diese Malerei ist aus der in der Plastik geschulten Vorstellungsenergie herausgewachsen; das erhob sie zu jenem Vollkommenheitsgrad an sinnlicher Realität, die die abendländische Kultur sich im Laufe von Jahrtausenden mit immer neuer Energie errungen hat.

Eine lange Reihe von Porträts wäre hier zu nennen. Ein eigenes Geschick hat den Meister als Hofmarschall an Menschentypen gebunden, die wahrlich nicht zur Individualisierung reizten. Der König und seine nächste



Digitized by Google

Umgebung in den eisig kalten, stimmungsleeren Räumen des Prado! Da die Objekte so reizlos waren, so kam er darauf, Umgebung und Hintergrund, Licht und Luft interessant zu machen. Licht und Atmosphäre sind ja überall lebendig. Wie ein Philosoph, der im Entsagen auf das rein Geistige im Menschen die tote Natur und Welt, Farbe und Licht vergeistigt.

Wie weit er dabei im Erfassen der sinnlichen Realität, etwa des Fleisches, ging, erweist uns gerade im Vergleich zu dem früheren Bacchus die Venus mit dem Spiegel in der Nat. Gal. in London (Abb. 225), gemalt um des bleichen Fleisches willen, dessen kühl schwellende Fülle durch die Umgebung gehoben wird. Klar setzen das schwarze Tuch, das weiße Bettuch, das kühle Schattenspiel des Helldunkels und das Blau des Vorhanges von dieser kühlen Masse ab. Körperliche Farbe, fernab von der hart geformten Weise der Akte der Trinker wird hier als lebendige, farbige Substanz genommen. Immerhin spürt man doch die Schule; es ist nicht ein aus einem starken Natureindruck heraus gewordenes Stück. Die Venusgestalt gehört zum Inventar der Renaissance. Daß hier entgegen Tizians warm glühenden Leibern ein ganz kühler Stimmungston gewonnen wurde, charakterisiert den Spanier und den kühlen Objektivisten, als welcher er auch in einem Mars, Merkur und Argus, einer Krönung der Maria, einigen Narrengestalten, dem Menippus und Aesopus und vielen Porträts erscheint.

Dann aber kommen zwei vollkommen aus der Impression heraus gewonnene Werke. Wir sind überrascht. Alles künstlerische Gestalten scheint über den Haufen geworfen. Bisher komponierte der Maler sein Bild; er entwarf Bildskizzen, verwertete seine Naturstudien und baute sich zunächst in der Vorstellung ein Bild auf. Treten wir an die Spinnerinnen und die Meninas heran, so verstärkt sich die bei dem Papstporträt schon gewonnene Erkenntnis, daß hier Augenblicksbilder geschaffen sind. Beim Innozenz hatte ihn die lichtüberstrahlte, rote Farbigkeit gepackt. Es war ein hinreißender koloristischer Effekt, einheitlich, aber ganz an das Figürliche gebunden. Wie kam es nun, daß ihm plötzlich das Problem des Innenraumes zur Erkenntnis wurde? Sollte er nicht von Holland her Eindrücke aufgenommen haben? Es handelt sich dabei vielleicht nur um das Motiv an sich. Aber wie er das dem P. de Hooch verwandte Motiv individuell in der Natur wieder aufgreift und mit leidenschaftlicher Intensität verarbeitet, das ist aber das Originelle am Ganzen. Das Bild der Edelfräulein um die königliche Prinzessin (Abb. 194) mit dem Blick in die Tiefe zur offenen Tür mutet wie eine entfernte Erinnerung an P. de Hooch an. Aber wie er dazu kam, die Lichterscheinung so lebendig zu erfassen, das erscheint fast wie ein plötzlicher Einfall, wie die Offenbarung eines Augenblicks. Vielleicht war der Hofmarschall durch die mit Vorhängen verdüsterten kalten Räume des Prado gewandelt, die königliche Familie bezw. die Prin-

Digitized by Google

zessin zu porträtieren: die Prinzessin und die Leinewand stehen in dem kahlen und nur durch hohe Fenster erhellten Raum bereit. Das an düstere Stimmung gewohnte Auge sieht bei Öffnung der Tür plötzlich die kleine Prinzessin in weißem Seidenkleid und mit blondem Haar hell in dem breit sich über sie und die in farbig bekleideten Gespielinnen schüttenden Lichtmeer aufstrahlen. Farbenfreudig und licht gegenüber dem fahlen Grau des gedämpften Helldunkels des Raumes schillert es um die zarte Gestalt. Es ist ein Lichtphänomen, erfaßt mit der Sicherheit des photographischen Apparates. Bis auf den stumpfen Ton der Rückseite der großen Leinwand ist das Bild ein Naturausschnitt von außerordentlicher Wahrheit.

Es wirkt wie eine im zufälligen Moment konzipierte Zusammenordnung, wenn der Künstler so natürlich sein Atelier arrangiert, uns die Rückseite des Bildes, an dem er selbst steht, im Spiegel die Köpfe des Königspaares und im Türausschnitt den Diener gibt. Man fragt sich, ob es absichtliche Täuschung oder ungesuchte Wirklichkeitsillusion ist? Man möchte letzteres annehmen, und wir hätten damit eines der ersten großen Beispiele moderner Bildkonzeption direkt aus dem Natureindruck heraus, d. h. die Überwindung des kompositionellen Prinzipes durch das impressionistische. So pflegt ja der moderne Künstler zu konzipieren, daß er die Natur in einem günstigen Augenblick und von einem Standpunkt erfaßt. Wenn irgendwo, so offenbart sich hier die leidenschaftliche Empfindsamkeit des scheinbar so nüchternen Meisters. Das ist letzten Endes doch schon impressionistische Reflexion. Diese moderne Art der Bildgestaltung ist natürlich aus einer verstärkten Sensibilität des Auges, dem lebhafteren Erfassen der Farben- und Lichtwerte entsprungen. Erst diesem Auge konnte die lichtdurchflutete Pracht der Figuren und ihre fabelhafte Wirklichkeitskraft im Relief sowohl wie in der Farbigkeit als lebendiges Wesen gegenüber der sicher bewußt so groß genommenen Leere der Fläche im Hintergrund und Raum erscheinen. Dabei konzentriert sich alles, das geistige wie das künstlerische Interesse auf die Gestalt der Prinzessin. „Anfänglich glaubt man eine einfarbige Dämmerung zu sehen mit einzelnen Lichtoasen. Beim Verweilen scheint sich in der Fläche ein geheimnisvolles Leben zu regen; das Unbestimmte klärt sich auf, geht auseinander, die Farben kommen hervor; eine Gestalt nach der anderen rundet sich, ja einige scheinen sich zu drehen, die Züge, die Augen sich zu bewegen" sagt Justi über das Bild. Gerade dies allmähliche Lebendigwerden im Einzelnen in der malerischen Gesamterscheinung des Bildes ist das in diesem Naturalismus wunderbare.

Daß der Meister die Zeit anhält und Momente zur Ewigkeit werden läßt, wird den Historiker entzücken. Daß er die glatte Leinwand zu Tiefen weitet und dem Pinsel Zauberkräfte des Lebens verleiht, indem er eine ganz neue Technik erfindet, wird den Maler begeistern. Es gilt nicht die

Digitized by Google

Objekte und die Lokalfarben als Gegenstandswerte zu malen, sondern den optisch koloristischen Eindruck, der eben nur in der Lebendigkeit der Pinselführung zum Ausdruck kommt. Er war es, der bei der Arbeit eben zur Erkenntnis kam, daß in dem unmittelbaren Natureindruck die Farbe eine wesentlich wichtigere Rolle spielt als Linie und Form. Dabei steht der Meister auf den mächtigen Schultern der Hochrenaissance, und gerade seine Sinnlichkeitsvorstellung wird allein zur packenden Gewalt, weil er eben die plastische Realität der Dinge voll begriffen hatte. Nur darum konnte er flüchtig sein, auslassen, zu seinem abgekürzten Verfahren übergehen, weil er die Dinge und ihren Wert von innen heraus erfaßt, ganz aufgesaugt, in sich aufgenommen hatte. Also nicht in der Technik und in der Fleckenmanier, dem impressionistischen Verfahren liegt die Größe, die Genialität, sondern in der einzigartigen Intensität der künstlerischen Konzeption zum optischen Bild, wozu er die Kraft nur aus den inneren Lebensgewalten seiner machtvollen Persönlichkeit nahm.

Auch das andere Gruppenbild, die Spinnerinnen (Abb. 228) im Prado in Madrid, scheint in gleichem Sinne ein Augenblicksbild, besser gesagt, der Reflex eines gewaltigen Natureindruckes zu sein. Wir möchten hier gegenüber der breiten Epik des vorigen Stückes von einem großen, optischen Drama reden. Es muß sich ereignet haben, als einmal der Künstler in die kgl. Teppichweberei geschickt wurde. Die Tür öffnete sich, dem Auge des Künstlers stand im Vordergrund die weich und im tiefen Helldunkel voll geformte Massigkeit der Gestalten vor, aber hinten in einem zweiten Raum strahlte ein Licht- und Farbphänomen von wunderherrlicher Schönheit und Verklärtheit. Vor dem farbenschillernden Gobelin bewegten sich reichfarbige Gestalten. Das breit über alles flutende Licht übte nun seine lösende, belebende Gewalt aus, und in zitternden Lichtwellen belebte sich, gleich einem feinen, atmosphärischen Fluidum der farbendurchtränkte, lichtgelöste Raum. Die Wirkung ist von hinreißender Gewalt. Überraschend ist der Gegensatz der greifbaren Wirklichkeit mit den Arbeiterfrauen vorn, also des Erdenlebens in seiner lastenden Schwere, in seinem gegensätzlichen Licht- und Schattenspiel zu der wunderbaren, wie himmlischen Offenbarung des befreienden Sonnenlichtes im Hintergrund. Der kühle Innenraum und die Außenatmosphäre, das Erdenall und die kosmische Weite im Licht stehen hart, kontrastreich nebeneinander. Man denkt an Raffaels Transfiguration (Abb. 4). Aber wie anders ist der gleiche Gedanke der großen Gegensätzlichkeit von menschlicher Kleinheit und Erdendumpfheit mit göttlicher Herrlichkeit und Befreitsein im Licht behandelt! Dem einen wird Raffaels rein aus dem Geistigen herausgenommenes, sinnliches Kräftespiel, dem andern Velasquez' allein aus der Natur und der irdischen Wahrheit erkämpfte, übersinnliche Herrlichkeit gewaltiger dünken. Der göttliche

Digitized by Google

Funke des schöpferischen Genius ist bei beiden gleich gewaltig. Es ist die alles erhebende, gestaltende, versinnlichende und verherrlichende Urkraft künstlerischen Geistes.

Alle anderen Werke, seine Zwerge und Genrefiguren können wir beiseite lassen. Auch seine beiden Einsiedler erscheinen nicht so bedeutsam; mag immerhin das maltechnische Können, mit ganz dünner Farbe Realwerte hervorzuzaubern noch so groß sein. Warum, fragt man sich, bezwingt dieser Meister des Lichtes, des impressionistischen Phänomens nicht den Unendlichkeitsraum in der Landschaft? Mir scheint es am Temperament zu liegen. Die Schönheit der Unendlichkeit fordert vielmehr innere Stimmungsweichheit, ich möchte fast sagen, lyrische Poetik. Der dramatisch veranlagte Spanier aber verbaut sich sein Landschaftsbild mit Kulissen, und, was fehlt, ist der harmonische Stimmungsklang.

Nur ungern scheiden wir von diesem gewaltigen Gestalten, der vielleicht der letzte ganz große Genius seit dem Anstieg zu göttlicher Höhe mit der Hochrenaissance war. Nach Leonardo, Michelangelo und Raffael, nach Grünewald und Dürer, Rubens und Rembrandt war dieser Velasquez der einzige, gewaltige, schöpferische Genius in abendländischen Ländern. Auch der liebenswürdige Schöpfer zahlreicher, verklärter Madonnen, tiefergriffener Legendenszenen, liebenswürdiger Genrefiguren, Bartolomé Estéban Murillo (1618—1682), vermag uns nicht mehr fortzureißen. Seine Werke sprechen aber in dem milden Stimmungston und weichen Helldunkel so leicht zum Herzen, daß sie keines Kommentares weiter bedürfen. Was am Ende des Rokoko Francesco Goya Neues brachte, gehört schon zur modernen Kunst. Wie viel tiefer aber der malerische Gedanke im traumverklärten Unendlichkeitsgefühl und weichen Allempfinden der Germanen wurzelte, wird die weitere Betrachtung des nordischen Barocks lehren.

---

## 23. P. P. Rubens als der Bezwinger und Überwinder des romanischen Formalismus.

Noch harrte die Menschheit des Vermittlers, der aus den verschiedenen Welten im Norden wie im Süden eine machen sollte, daß sie, geeint und zusammengeschlungen von gleichem Geist, ein großes und gemeinsames Ziel verfolgen konnte. Dieser Zauberer war Rubens. Was so viele Künstler vor ihm, was Dürer und die Romanisten nicht vermocht haben, den großen Geist der Renaissance begreifen, in sich aufnehmen und ihn aber auch überwinden, das ist ihm gelungen. Erst mit ihm gewinnt auch die

Digitized by Google

nordische Welt vollen und ganzen Anteil an den großen Errungenschaften der Renaissance. Was bisher die über die Alpen wandernden Künstler von Italien mitgebracht hatten, war nur Stückwerk gewesen; es waren Einzelheiten, Nebensächlichkeiten, die nur zu einem manieristischen Formalismus genügten, aber nicht das große, kompositionelle Gestalten der Renaissance in sich schlossen. Daß der schöpferische Meister ein in allen seinen Zielen und Mitteln bewußter Formbildner sein soll, daß nicht ein zufälliges und halbbewußtes, sondern ein zielsicheres Aufbauen und Gestalten die ganze Hoheit des Künstlers ausmacht und ihn vom Handwerker zum Geistesarbeiter erhebt, hat erst Rubens im germanischen Norden nach italienischem Vorbilde gelernt und gelehrt. Wir werden aber auch sehen, mit welch' eigenwilliger Kraft sich Rubens von der plastisch-formalistischen Gestaltungswelt, die er sich in Italien zu eigen machte, losrang und in die malerische Bildgestaltung des nordischen Barocks überleitete. Er war es, der auch das malerische Gestalten auf die Höhe absoluter schöpferischer Bewußtheit erhoben hat. Die klare, sinnliche Vorstellungskraft der Renaissance eroberte sich mit ihm über die Realität des plastischen Objektes hinaus auch die Realität des malerischen Raumes.

Peter Paul Rubens (1577—1640) ist wie kein anderer, wie selbst Tizian und Raffael nicht, gleich einem Fürsten durch das Leben geschritten. Nie hat ihn die Not getrieben, von einem Kämpfen und Ringen verspüren wir nichts in seiner Entwicklung, die steten Schrittes vorwärts gegangen ist. Von Überreizung kann nirgends die Rede sein; er hat die Frucht ohne Hast in sich ausreifen lassen; um so reicher war die Ernte. In Siegen von vlämischen Eltern geboren, hatte er es nach vier Lehrjahren bei Adam van Noort und zwei weiteren bei Otto van Veen 1598 zum Freimeister gebracht. Was er damals vermochte, ist uns unbekannt. 1600 ging er nach Italien und hat während acht Jahre die ganze Kultur der Renaissance wie des Frühbarocks in sich aufgenommen. Die Gunst des Fürsten, des Vincenzo Gonzaga in Mantua, hat ihm dort geblüht, und er durfte als dessen Gesandter 1603 nach Spanien reisen. 1608 kehrte er heim; 1609 heiratete er Isabella Brant. Dazu ward er Hofmaler des Regenten der Niederlande, des Erzherzogs Albert von Österreich und der Isabella. Man kann sagen, Könige und Kaiser warben um seine Gunst. Im dritten Jahrzehnt ist er im Auftrag Philipps IV. am französischen und englischen Königshof, öfters verweilte er in Madrid. 1630 zog sich der „Ritter" Rubens ganz ins Privatleben zurück. Seine erste Frau war 1628 gestorben. Er heiratete 1630 seine zweite Frau, Helene Fourment, die, jugendfrisch und schön, sich zu immer üppigerer Pracht entwickelte. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens gehörte ganz dem Familienleben. Ein fürstliches Haus in herrlichem Garten gelegen richtete er sich ein. Er hat dort ein glückliches Leben

Digitized by Google

geführt. Er, der das große Leben an Fürstenhöfen gewöhnt war, hatte immer noch ein Sichselbstgenügen, nun auch all jenes äußerlichen Scheines entraten zu können. Das ist es, was diesen Fürsten unter den Malern uns wieder menschlich näher rückt und uns zu dem großen künstlerischen Können noch ein gut Teil edlen Menschentums und liebevoller Hingabe übermittelt, indem hinter dem Künstler auch ein hoher Mensch steht.

Ein wolkenloser Himmel spannt sich über dies glückliche Künstlerleben hin, das keinen rauhen Alltag kennt. In Italien hat er den Trank italienischer Formenschönheit ganz ausgekostet, er hat ihn genossen und kam heim, freilich zunächst noch berauscht von dem schweren Wein. Eigentümlich unfertig erscheint der doch schon zweiunddreißigjährige Künstler damals noch, etwa auf dem Doppelporträt von sich und seiner ersten Frau in München von 1609 (Abb. 229). Das, was man von solcher kraftstrotzenden, reich übersprudelnden Natur hätte erwarten können, ein Frühfertiger ist er nicht gewesen. Aber es war gut so; vielleicht hätte er das Riesenwerk nicht vollbracht. Italien selbst hat der neuen Zeit hilflos gegenüber gestanden. Alle Leistungen der italienischen Barockmalerei sind letzten Endes nur Kompromisse, man mag es drehen und wenden, wie man will. Aber dieses große Barockgenie Rubens hat den großen Schritt in die neue Zeit getan; er hat nicht abseits und fern von den italienischen Renaissanceidealen, nicht ruckweise, sondern in logischer, bewußter Fortentwicklung aus der alten Auffassung in die neue Anschauung hinübergeleitet. Rubens erscheint so sehr das Bindeglied zwischen klassischer Formgestaltung und modern malerischer Bildvorstellung, daß ohne ihn ein Rembrandt undenkbar scheint, daß, als im 19. Jahrhundert der klassizistisch-romantischen Narretei ein Ende gemacht werden sollte, Rubens war es, der als der befreiende Genius erschien und die Welt wieder von jener Erstarrung zu frischer, malerischer Bildung überleiten half.

Vorausnehmend möchte ich die große Gliederung seines Lebenswerkes in vier Epochen kurz angeben. Die Lehr- und Wanderjahre schließen 1608 mit der Heimkehr des Künstlers von seiner italienischen Reise ab. 1608—1620 möchte man als die große dramatische Epoche der figurenreichen Monumentalkompositionen bezeichnen, die sich etwa 1615 in zwei Hälften teilt, indem er sich nach 1615 von der streng formalistischen Gestaltung zu mehr breiter, malerischer Behandlung frei macht. In der Zeit 1620—1630, die durch die reiche diplomatische Tätigkeit stark gehemmt ist, verliert er sich in dekorativ barocker Wirkungsberechnung. Diese überwindet er, als er 1630 seine zweite Frau heimgeführt und sich in sein engeres Familienleben zurückgezogen hatte, und geht zu seiner letzten „blonden", freimalerischen Manier über.

In Italien hat sich der Meister zu dem erzogen, was er der großen Kunst

Digitized by Google

bedeuten sollte, zum letzten großen Titanen in der Reihe der Formgestalter und der monumentalen Kompositionskünstler. Er ist bei allen großen, italienischen Meistern, bei Tizian und Veronese, Correggio und Raffael, Leonardo und Michelangelo in die Schule gegangen. Correggios Nacht in Dresden, spiegelt auf Rubens' Beschneidung in Genua, St. Ambrogio, seine Madonna mit dem hl. Georg in Dresden, aber auch Palma vecchio auf dem Heiligenbild in Grenoble wider. Mantegnas Triumphzug Cäsars hat er auf einem Bild in London kopiert. Paolo Veroneses Einfluß wird auf der Dreifaltigkeit in der Akademie zu Mantua ersichtlich; Raffaels Transfiguration formt er zu einem eigenartig verschwommenen Breitbild in Nancy um. Raffaels Loggienbild der Taufe und Michelangelos „Badende Soldaten" begegnen wir auf einer Taufe in Antwerpen. Rubens verdanken wir die Zeichnung nach Leonardos Anghiarischlacht, die für einen Stich Edelings als Vorbild diente; Zeichnungen seiner Hand nach der Sixtinischen Decke sind erhalten. Auch Tintoretto wirkte auf ihn. Endlich jedoch ist neben manchen Anklängen an die Eklektiker auch der Einfluß der Naturalisten und Caravaggios erkennbar. Am meisten hat indessen Michelangelos monumentale Formgestaltung seinen Geist zu der heroischen Größe emporgehoben, die von Anfang an bis zu seinem Ende seinen Werken eigen ist. Nur Leonardos dramatische Leidenschaftlichkeit der Reiterschlacht hat daneben gleich nachdrücklich auf die wildbewegte Kompositionsweise der Werke seiner zweiten Epoche gewirkt. Endlich jedoch hat Tizian sowohl in seiner frühen, leidenschaftlich dramatischen Weise der Frari-Madonna wie auch in der breiteren, malerischen Behandlung der Spätzeit zu verschiedenen Zeiten Rubens beeinflußt, d. h. sowohl im Kolorit der zweiten Epoche wie in den großen, dekorativen Altarkompositionen der dritten Epoche und in der breiten, lockeren Maltechnik der Spätzeit.

Von dem, was er in Italien lernte und woher er seine Vorbilder nahm, haben wir schon gesprochen. Ein Bild im Pitti zu Florenz zeigt uns den jugendlichen Künstler zusammen mit seinem Bruder, dessen Lehrer Justus Lippius und Jan Wowerius (Wouverman?), im Hintergrund den Palatin. Die dort gewonnenen Monumentalbildungen lebten zunächst in einer noch strengen plastischen Formgestaltung weiter. Das Doppelporträt von sich und seiner Frau in München (Abb. 229) aus dem Jahre 1609 charakterisiert noch eine nüchterne, harte Manier ohne Schwunghaftigkeit, wo es dem Meister noch um strenge, klare Bildung der realen Form und der klaren, schweren Lokalfarbe zu tun war. Es ist noch stille Stimmung im Bild, mehr idyllisch-genrehaft, denn theatralisch-monumental. Dann aber kündet sein berühmtes Triptychon in der Kathedrale zu Antwerpen von 1610—1611 mit der Kreuzaufrichtung eine gewaltige, dramatische Monumentalität. Bei den wuchtigen, unter äußerster Anspannung aller Muskeln

Digitized by Google

arbeitenden, nackten Gestalten, die das Kreuz in brutaler Gewalt aufrichten wollen, denken wir an Michelangelos Jüngstes Gericht. Alles atmet plastische Formgröße, körperliche Kraft, sowohl in der Fülle der Formbildung wie in der energischen Silhouette und der grellen Beleuchtung. Der Eindruck gemalter Plastik wird in der kubisch stabilisierten Komposition, die als rechtwinkliges Dreieck auf der einen Schmalseite steht, während das Kreuz die Längsseite bildet, und durch den hart absetzenden, dunklen Hintergrund verstärkt. Das statuarische Element herrscht durchaus; man möchte eher von Renaissancegeist, denn von barockem Wesen reden, so sehr lebt hier der Genius Michelangelos. Titanenhaft bleiben die Gestalten dieser ersten Epoche, durchaus männlich fest und grandios, selbst wenn ein Frauenakt dargestellt wird. Erst als die Federungen jugendlicher Energien nachließen, erst in seiner letzten Epoche ist er der Verherrlicher der Schönheiten des Weibes, der mehr zarten, sinnlichen Reize des Frauenkörpers geworden. Vorerst blieb er noch männlich stark. Welche Giganten sind die Gestalten, die auf der Madrider Anbetung der Könige die Geschenke herbeischleppen, welch' Walküre ist Viktoria auf der Krönung des Tugendhelden in Dresden oder die Susanna im Bade in Madrid in der Akademie San Fernando.

Bald sehen wir den Künstler auch das Kolorit lebhaft in den Dienst der großen Monumentalwirkungen stellen. Die Kreuzabnahme, ebenfalls in der Antwerpener Kathedrale (Abb. 231), bezeichnet den gewaltigen Schritt aus farbiger Leblosigkeit zur lebenspendenden Kraft des Kolorits. Hier hat der Meister endlich sich selbst wie sein vlämisches Temperament gefunden und die flammende Glut seiner eigensten Leidenschaften zum sprühenden Feuer angefacht. Eine neue Welt tut sich auf. Die Renaissance, das italienische Wesen, sinkt hinab und nordischer, barocker Geist erhebt sich. Nirgends vielleicht sonst in der Welt treten die Gegensätze zweier Welten, zweier Zeiten, zweier Völker, zweier Himmelszonen schroffer gegeneinander auf. Der Diener einer fremden Manier wird zum Herrscher im eigenen Reich. Es muß ein Wunderbares gewesen sein, als diesem Geist die Maske fiel, als ihm sein innerstes Wesen, die Unerschöpflichkeit eigener Kraft offenbar wurde. Ein Geschenk der Götter ist es gewesen, leicht und ohne Bangen hingenommen, gewiß mehr halbbewußt erfaßt und an sich gerissen. Rubens war keine Prometheusnatur, trotzig und zornig zugleich sich das Feuer, die Glut der Sonne zu rauben; er glich einem Apoll, der lächelnd und leicht Geschenke der Götter nahm und Gaben austeilte.

Bei der scharfen Gegenüberstellung der beiden, nur wenig Jahre auseinander liegenden Stücke erkennen wir das Eigenartige und Neue. Bei dem älteren Altarwerk drängen nur die plastischen Formenmassen gewaltsam heraus; die Komposition wird in echt italienischem Geiste von einigen

Digitized by Google

mächtigen Linien, den beiden Diagonalen, die das architektonische Gerüst des Aufbaues ausmachen, gestützt. Dramatisch aufgeregt wie die Bewegungen sind auch die Lichter, die unruhig hin- und herflackernd mehr den Eindruck irrender Flecken haben und sich nirgends in klaren, vollen Farben ausleben. Denn koloristisch erscheint die ganze Welt der Erscheinungen in ein trübseliges Gewirr hineingetaucht. Das rötliche Karnat der Leiber und die Nachtbeleuchtung erinnern an die Italiener und ihre harten Fackellichteffekte. Ganz anderes und Neues bringt die Kreuzabnahme. Auch hier gestaltet sich das Ganze noch nicht zu einer reinkoloristischen Erscheinung, und es herrscht noch ein stark plastischer Gesamtcharakter. Derselbe erscheint sogar noch intensiver herausgekehrt, indem die Gruppe zu einem mächtigen, massiven Block wundervoll fest zusammengeballt ist und in geschlossener Silhouette vor dem Hintergrund steht. Auch hier halten zwei sich kreuzende Diagonalen die Komposition. Aber — und das ist das Ausschlaggebende — die Farbe sowohl wie das Licht, also die beiden Grundelemente malerischer Bildgestaltung, werden stark zur künstlerischen Gestaltung herangezogen. Das Licht gewinnt hier jene von da an gewissermaßen sieghaft durch das Reich der Malerei dringende, kompositionelle Kraft durch die energievolle Konzentration der Strahlen. Das Lichtzentrum liegt auf dem in sich zusammensinkenden, schönen Leib Christi, verstärkt sich in dem weißen Tuch rechts zu einer blendenden, aber auch kühlen Höhe, während links oben mehr Helldunkeltöne herrschen. Schließlich gewinnt diese Strahlenglorie ihre wärmste Tönung in dem roten Mantel des Johannes und dem goldgelben Haar, dem gelblichen Gewand der Magdalena links neben ihm.

In dieser Steigerung der warmen Töne und in ihrem energischen Zusammenfassen liegt ebensoviel Ausdruckskraft wie in der klaren Lichtkonzentration. Wir fühlen hier schon, trotz mancherlei Unruhe und Störung in bunten Nebentönen, daß Licht und Farbe eins werden wollen, daß sie beide einem Quell entsprungen, einem Zweck, dem des optischen Augenreizes, dienen, und zur beherrschenden Note im Bild werden wollen, während Linie und Form, Bewegung und Modellierung d. h. die alten Ausdrucksmittel plastischer Gestaltung, subordiniert sind. Das ist der Sieg des malerischen Prinzipes: Lichtkonzentration und Farbenkomposition. Das ist an sich nichts Neues. Schon Correggio hat das konzentrierte Licht als malerisches Mittel entwickelt; weiter haben die italienischen Barockmeister in der Entfaltung starken Seitenlichtes oder konzentrischer Lichtstrahlung schon den ersten Schritt dazu getan. In Elsheimer — das bezeugen verschiedene Frühbilder des Meisters, wie die Flucht nach Ägypten in Kassel von 1613 — hat Rubens sein Vorbild gehabt. Die Bedeutung von Rubens' Auffassung liegt in der innigen Verknüpfung von Licht und

Digitized by Google

Farbe, die im gleichen Maße vor ihm niemand gefunden hat. Dank der italienischen Schulung bleibt es bei Rubens vorzüglich der menschliche Körper, der Akt, dem er sein Hauptinteresse zuwendet, den er in das Lichtzentrum hineinrückt und mit besonderer Farbenpracht überschüttet. Das Karnat gewinnt jene eigentümlich strahlende Kraft, der Akt wird zu einem leuchtenden Farbkörper von faszinierender Gewalt, der in überherrschender Einheit das Plastische mit dem Farbigen verbindet.

Niemand hat so sehr die Vorstellung von plastischer Farbe geschaffen wie gerade Rubens. Greifbar, sinnlich durch und durch, aber zugleich, das werden wir des weiteren sehen, mit vollendetem Schönheitsgefühl hat er sie gestaltet. Anfänglich hat die Oberfläche, dank der Politur durch sorgfältiges Verglätten der Lichter, etwas von metallischer Härte und blechernem Glanz. Das Karnat strahlt noch rötlich wie im Lampenlicht. Aber die Maltechnik entwickelt sich andauernd zu immer größerer Vollendung, zu einem geradezu berauschenden Flammen und hinreißenden Verschmelzen der Töne. Die grellen Glanzlichter schwinden, die Glätten werden ausgeglichen und die Oberfläche wird in breiter Pinselführung aufgelockert. Jenes unangenehme Rot oder der fahle grünliche Ton, der sich bei Frauenakten gelegentlich zeigt, schwindet. Zarter Rosaschimmer, der ganz leicht ins Gelbliche hineinspielt, dominiert so sehr, daß man den Stil seiner letzten Epoche den „blonden" genannt hat.

Wenn anfänglich der Körper noch plastische Isoliertheit zeigt, wo die Lichter an der Oberfläche abprallen, hart reflektieren, so wird später aus den Körpern eine lichtdurchstrahlte farbige Masse, die vielmehr koloristisch eine Einheit ist und malerische Werte ausmacht. Wie die harten, spitzen Lichter, die kleinlichen Modellierungen schwinden, so auch die schneidenden Linien und begrenzenden Umrisse. Ebenso gleichen sich die Licht- und Schattenkontraste in einem weichen, farbigen Lichtschmelz aus, und ein weiches Helldunkel umhüllt den farbigen Körper, unbestimmt und malerisch, nur als Ton wirkend. Rubens ist der plastischen Starre schließlich so sehr abhold, daß er den einst in der Schule der Italiener entwickelten starken Schattenschlag vollkommen aufgibt. Am Ende kennt der Künstler nicht mehr Kontraste zwischen Licht und Schatten, Schwarz und Weiß, sondern nur Farbwerte und farbiges Spiel und Gegenspiel. Gerne stellt er dem warmen Fleischton ein prunkhaft leuchtendes Rot oder sattes Braunschwarz—ich verweise auf das rote Tuch auf der Berliner Andromeda oder den tiefschwarzen Mantel des Wiener „Pelzchen" — zur Seite, womit er die leuchtende Kraft des Karnates noch erhöht.

Auch in der Behandlung des Hintergrundes wandelt sich seine Kunst. Auch er ist anfänglich glatt und glänzend, er liebt dunkle Kulissen hinzustellen. Erst bevorzugt er ein kühles Blau oder indifferentes Graublau als

Digitized by Google

Grundton, gewiß mehr um die Wärme des Fleischtones kontrastlich zu steigern. Mit den Jahren wird die Ferne flaumiger, lockerer und nebelhafter. Immer aber ist sie farbig und es wirkt in seinen Spätwerken viel weniger kontrastlich, wenn er die farbige Pracht der Gestalten im Zusammenhang mit einer farbig schillernden Nebelatmosphäre bringt, in der sich die starken, strahlenden Farben der Figuren wie Gewänder im Vordergrund im allmählichen Wachsen und Werden wie schwimmend in einem gärenden Chaos bewegen. So werden die Bilder in ihrer farbigen Erscheinung zu einer Art koloristischem Organismus von wunderbarer innerer Lebendigkeit. Immer mehr rechnet Rubens mit den schönheitlichen Reizen seiner überreichen Palette und sucht die sinnlichen Wirkungen der Farbenwerte anfänglich durch Kontraste, später aber durch Akkorde zu erhöhen. Ich betone das Wort sinnlich, denn dieser Rubens ist nie spekulativ übersinnlich gewesen, nie spielerisch dekorativ. All seine Darstellung verknüpft sich in der naturwüchsigen Sinnlichkeit seiner kraftvoll männlichen Natur zu einer übersprudelnden, heiter genießenden Lebenslust und irdischen Daseinsfreude. Überall ist Realität, greifbare Wirklichkeit in üppigster Lebensfülle. Das Darstellungsobjekt ist der farbige Körper, der menschliche Leib in seiner vollplastischen, aber auch vollfarbigen Sinnlichkeit zugleich. Die Mittel, dies zur Darstellung zu bringen, wechseln, steigen und fallen wie bei jedem lebensvollen Künstler.

Aber Rubens hat nicht nur Einzelkörper geformt; er ist noch viel mehr der geniale Schöpfer mächtiger Massenkörper gewesen. Damit erhebt er sich auf eine außerordentliche Höhe künstlerischer Gestaltungskraft; darin ist er unvergleichlich gewesen. Auch da geht er von den streng plastischen Regeln der Italiener aus. Seine Frühwerke tragen durchaus den Charakter des Reliefbildes, wo sich alles Figürliche möglichst in einer Ebene entwickelt und die streng scheidende, scharf schneidende Silhouette die Gestalten hart vom Hintergrund trennt. Ich erinnere an die frühe Anbetung der Könige in Madrid, wo sich reliefmäßig von links nach rechts eine Figur an die andere reiht und die Gestalten des Hintergrundes eine Art abschließende Mauer bilden, ferner an Jupiter und Kallisto in Kassel oder den Ungläubigen Thomas in Antwerpen. Man muß betonen, daß Rubens ebensowenig, wie er die Plastik des Einzelkörpers opferte, schwer von der plastischen Geschlossenheit der Gruppe abgelassen hat. Er sah zunächst auch die Gruppe als Massenkörper, der geschlossen und sich scharf vom Grunde abhebend reliefmäßig oder blockartig im Bilde steht. Ein Blick auf die Kreuzabnahme erweist das. Wie nun und mit welchen eigenartigen Mitteln der Künstler seine Gruppenbildungen in Erscheinung treten läßt, das macht seine Erfindungsgabe so gewaltig und einzig.

Schon die Werke seiner zweiten Epoche (1609—1920) bringen in der

Digitized by Google

zweiten Hälfte, d. h. seit 1614, die allmähliche Loslösung von dem starr plastischen Formenprinzip der Italiener. Eine große Reihe vielfiguriger Darstellungen, vom Jüngsten Gericht, von Schlachtenszenen, hat ihn erfinderisch gemacht. Gewiß standen ihm die großen italienischen Darstellungen, Michelangelos Jüngstes Gericht, Leonardos Reiterschlacht und Raffaels Konstantinschlacht, in der Erinnerung vor Augen. Aber was jene Italiener nicht vermochten, weil sie doch schließlich noch Einzelkörper als plastische Sonderobjekte sahen, große, auf weite Entfernungen hin wirksame Gliederung in die Massen zu bringen, das hat er vollbracht, da er die zwei mächtigsten malerischen Faktoren in die Komposition hineinbrachte, die Farbe und das Licht, und zwar beide in engster Verknüpfung miteinander. So ist dem genialen Michelangelo die große Formwirkung immer nur an der Einzelfigur gelungen, indem er ihr einen begrenzten Raum, einen engen architektonischen Rahmen gab. Ich erinnere an die Decke oder an die Mediceer-Kapelle. Aber im unbegrenzten Raum fanden die Figuren keinen Halt. Michelangelos Jüngstes Gericht bedeutet das Fiasko des plastischen Prinzips auf der weder linear begrenzten noch architektonisch gegliederten Fläche, d. h. also im Unendlichen. Rubens mag jahrelang die Erinnerung an das verfehlte Experiment des genialen Plastikers in seiner Vorstellung mit sich herumgetragen haben. Der Plastiker braucht also ein Gerüste, eine Gliederung des Alls in linear-architektonischer Weise. Rubens aber fand als geborener Maler in der Farbe und Licht die malerischen Faktoren zur Beseelung, zur Materialisierung des Unendlichen. Diese Versinnlichung des Raumes im farbigen Lichte ist Rubens bedeutendstes Verdienst in der Malerei.

Seit 1614 häufen sich die Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, die sich zumeist in der Münchener Pinakothek befinden. Der Künstler sucht in dem unendlichen Figurengewirr durch bewußte Verteilung und Ordnung der Licht und Schattenmassen Herr zu werden. Das Figurenwirrsal erscheint wie eine gewaltige, farbige Masse, in die die großen Licht- und Schattengruppen weich hineingeknetet sind. Wichtig ist das kompositionelle Schema, das Rubens dabei in Anwendung bringt. Einmal operiert er nach altem, italienischem Muster und ähnlich wie auf der Kreuzabnahme mit streng geschlossenen Licht- und Schattenmassen und auch farbigen Diagonalen, die ein architektonisches Gerüste in die Massen hineinbringen. Besonders der Höllensturz ist für dieses Schema charakteristisch. Die wichtigste Lichtdiagonale geht mitten durch das Bild, von links unten nach rechts oben; dazu bilden sich kleinere, parallele Nebendiagonalen, indem zugleich der rötliche Fleischton der beleuchteten Körper auch koloristisch eine Art durchlaufender Farbstreifen abgibt, unterstützt von der Bewegungsrichtung der abstürzenden Gestalten. Dazu scheint sich

Digitized by Google

rechtwinklig eine Art Kreuzungsdiagonale von rechts unten nach links oben mit kräftigen Schattenflecken zu entwickeln.

Bedeutsamer aber als diese mit einer geraden Bewegungsrichtung in Lichtern und Figurenbewegung rechnende Gliederung ist das andere Kompositionsschema, das der radialen Schwingung um ein Lichtzentrum. Auch das ist an sich nichts Neues. Zuerst hat Leonardo im plastisch linearen Sinne das Schema an seiner Anbetung der Könige und in der Reiterschlacht entwickelt. Fra Bartolommeo und im Anschluß an ihn Raffael griffen es auf, entwickelten es in ihren vielfigurigen Altarbildern. Auch Tizian kannte es; ja, seine Dreifaltigkeit in Madrid von 1554 erscheint wie eine Vorahnung zu Rubens' großem Jüngsten Gericht in München, das als Hauptstück für dieses Kompositionsschema besondere Beachtung verdient. Aber welch Gegensatz zwischen den Renaissancemeistern, zwischen Tizian und Rubens! Bei jenem schiebt sich Figur an Figur wie die Glieder einer Kette, wo jedes scharf geschnitten in der bestimmten Silhouette, als ein Stück für sich, erscheint und zugleich Licht- und Schattenkontraste wie farbige Gegensätze die Sonderbedeutung der Einzelerscheinungen herausheben. Rubens tritt als der charakteristische Barockmeister auf, der die Gruppen als einheitliche Masse behandelt und mit großen Licht- und Schattenspielen arbeitet. Die Formsilhouette hat für sich nichts mehr zu sagen. Der Künstler knetet mit breitem Pinsel in den weichen Tonkörper hinein. Dazu gewinnt das Kolorit in einem kühl schimmernden Licht einen gemeinsamen Rosaton. So fluten die Licht- und Schattenwellen in einheitlichem Glanze auf und nieder. Noch zeigen sich aufstrebende Richtungen, aber sie werden von einer radialen Bewegung gepackt, die sich strudelartig um das Lichtzentrum schwingen will. Das Zentrum liegt unter dem Christus in der grauen Wolke mitten in dem Loch, das dort in die Komposition hineingebracht ist.

Diese zentralisierte Bewegung und Lichtkomposition entsprangen einem durchaus neuen Geist. Nicht architektonisch oder plastisch, nicht linear oder flächig ist ihr Charakter, sondern eben malerisch im Sinne der Einheit der koloristisch malerischen Materie des Bildganzen. Die Wucht und Massigkeit der Gesamterscheinung erinnert zwar noch an plastische Formgeschlossenheit. Die Auflösung des realen Objektes lag dem Künstler damals gewiß noch fern. Ein Beispiel dafür, mit welcher plastischen Realität der Künstler damals noch arbeitet, erweist etwa ein Porträt der Zeit, das des V. von Thulden in München (Abb. 247), wo er mit fester Farbe und modellierendem Licht die Gestalt des sitzenden Mannes formplastisch vor einer getönten Nische herausarbeitet. Aber es wächst auch schon die koloristische Kraft. Das warm getönte Fleisch ist von reicher, wenn auch straffer Fülle, besonders aber von leuchtender Farbigkeit.

Digitized by Google

**Abb. 223. Greco. Begräbnis des Grafen d'Orgaz. S. Tomas, Toledo.**

Digitized by Google

Abb. 224. Velasquez, Bacchus. Prado, Madrid.

Abb. 225. Velasquez, Venus. Nat. Gall., London.

Digitized by Google

Abb. 226. Velasquez, Übergabe von Breda. Prado, Madrid.

Digitized by Google

Abb. 227. Velasquez, Innocenz X. Gal. Doria, Rom.

Digitized by Google

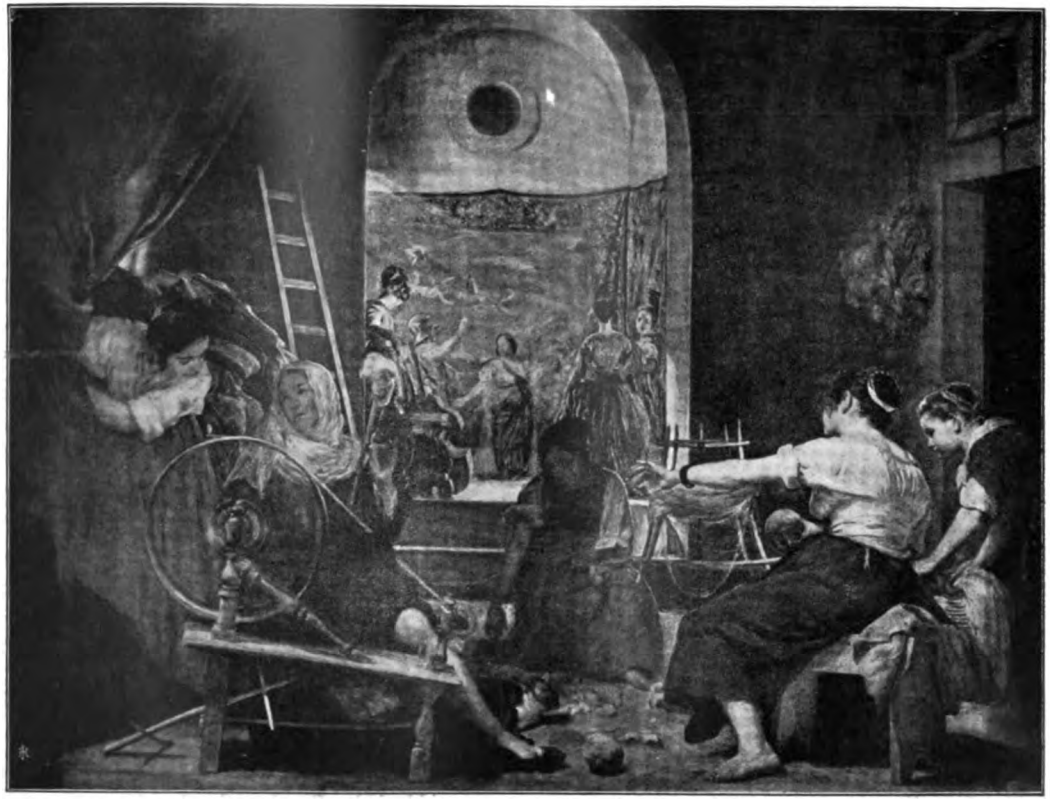


Abb. 228. Velasquez, Spinnerinnen. Prado, Madrid.

Digitized by Google

Abb. 229. Rubens, Der Künstler u. seine erste Frau.
A. Pinakothek, München.

Abb. 230. Rembrandt, Der Künstler und Saskia.
Gal. Dresden.

Digitized by Google

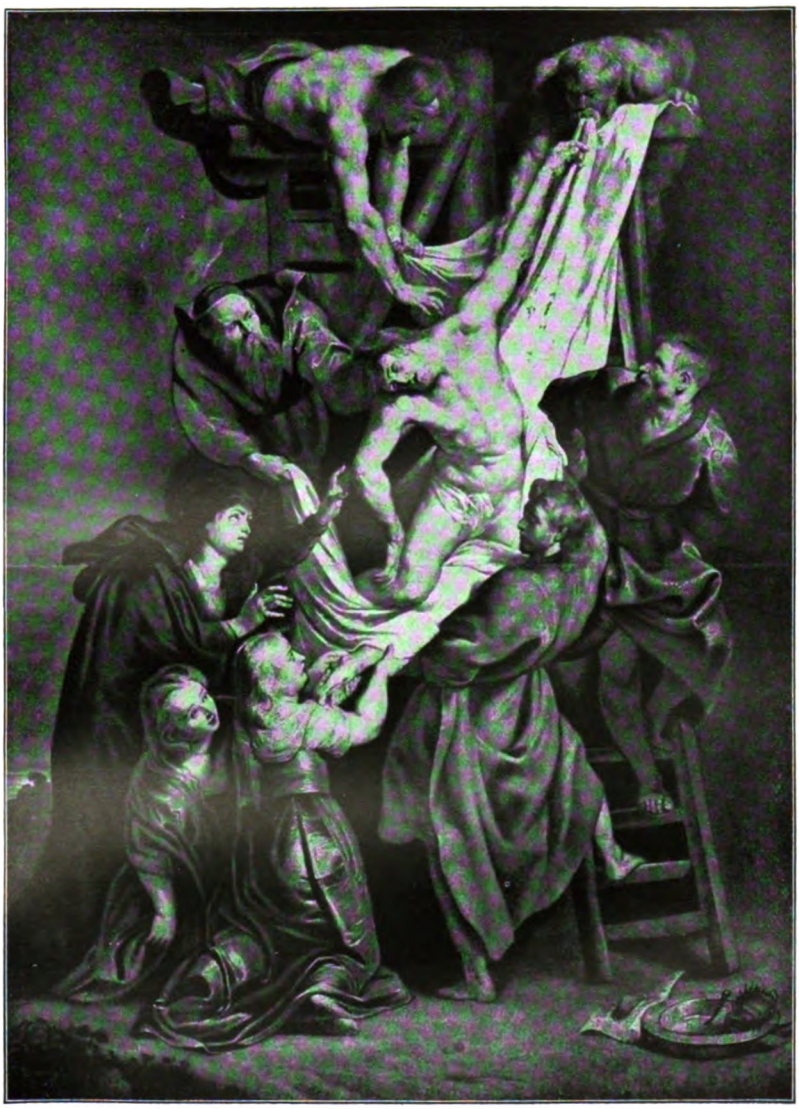


Abb. 231. Rubens, Kreuzabnahme. Kathedrale, Antwerpen.

Digitized by Google

Abb. 232. Rubens, Amazonenschlacht. A. Pinakothek, München.

Digitized by Google

Ein anderes Meisterstück gleicher Intensität der Gestaltungskraft ist die Amazonenschlacht, ebenfalls in München (Abb. 232). Sie ist noch fortgeschrittener im Geiste jener konzentrischen Ordnung. In wilder Leidenschaft packt der Strudel radianter Bewegung die Figuren und wirft sie im Kreis herum. Unter der Brücke im hellen Wasser liegt die Zentrale der Bewegung, die gleich Wellen von links und rechts emporschlägt und in drei Absätzen durch die Gestalten auf der Brücke schwingt. Auch hier zeigt sich im Gegensatz zu Leonardo oder Raffael nirgends eine isolierte Formerscheinung oder ein scharf geschnittener Umriß. Die Körper erscheinen in dem bewegten Gefüge und in den wild flutenden Licht- und Schattenspiel wie ein Auf- und Niederwogen des Gestaltenmeeres, wo bald heller, bald dunkler gestimmte Tonwellen schwingen. Auch koloristisch ist alles wundervoll zusammengehalten und beherrscht von dem kühlen Silberglanz des Lichtes wie dem zarten Rosa des Karnates, dem sich feine bläuliche oder wärmere gelblichere Töne zumischen. Diese Stücke markieren einen gewaltigen Höhepunkt im Schaffen des Künstlers. Er steht unbedingt am Gipfel energischer, kompositioneller Schöpferkraft, deren Kraftfülle er kaum wieder übertroffen hat.

Der Meister wendet sich weiterhin mehr koloristischen Effekten zu, der Aufwand an Farbenpracht sollte sich mehr und mehr steigern. Es folgen einige Stücke voll leidenschaftlicher Farbgebung, die gelegentlich in temperamentvolle Tonstimmung übergreift und an Innerlichkeit, an leidenschaftlicher Glut gewiß wiederum einen Höhepunkt in seinem Können charakterisiert. Mag sich auch die Festigkeit der Formgebung lockern, die Glut der Farben, der Rausch der Töne geben reichlichen Ersatz. Vorzüglich zwei Bilder möchte ich als Monumentalleistungen hier voranstellen: die Letzte Kommunion des hl. Franziskus und den Lanzenstich im Museum zu Antwerpen. Wie einen leuchtenden Diamanten oder strahlenden Juwel faßt er auf ersterem Bild den herrlich im Licht modellierten, in fahler Totenblässe aus sich selbst herausleuchtenden Akt des zusammensinkenden Franziskus. Links schillern die farbigen Gewänder, das Rot-Goldbrokat des Priesters, die weiße Stola des Meßgehilfen, rechts stimmen die braunen Kutten der Mönche einen volleren Ton an. Eine enge, finstere Architektur gibt den rechten Hintergrund, selbst dem bleichen Karnat des Heiligen Lebensglut zu verleihen. Oben dringt durch ein Fenster wie ein Hoffnungsstrahl farbiger Glanz aus der Ewigkeit. Bedeutsam erscheint, daß der Künstler hier das Helldunkel des Innenraumes wirksam zum Zusammenschluß der Figuren verwertet. Gleich einem Mantel umfaßt dieser dunkle Stimmungston die Gruppe, aus der der Akt des Heiligen hervorstrahlt.

Noch gehaltvoller vielleicht und zugleich leidenschaftlicher in der Verwertung der Naturstimmung ist die unter dem Namen „Der Lanzen-



Digitized by Google

stich" (le coup de lance) berühmt gewordene Kreuzigung (Abb. 233) von 1620, ebenfalls im Antwerpener Museum. Hier ist nichts mehr von strenger Reliefkomposition oder starrer Lichtkonzentration. Die Komposition wird malerisch in den Raum geschoben und schichtet sich diagonal in die Tiefe, indem zugleich die Gruppe als solche überall aufgelockert und durchbrochen wird. Man vergleiche dagegen die geschlossene Masse der Kreuzabnahme. Die gewitterschwere, atmosphärische Stimmung, die in fahlen grünlichen Lichtern am blauviolettlichen Himmel flackert, umhüllt wie ein düsterer Stimmungston die Gestalten. Die Lichter flammen bald da, bald dort auf, indem sie Form und Glanzlichter in die trübe Masse bringen. Das Tragische des Momentes ist wundervoll groß getroffen, ohne daß Erregungen oder wilde Schmerzensschreie die Hoheit des Momentes verzerren. In vieler Beziehung bedeuten diese beiden Werke die höchste Meisterschaft des Künstlers, und zwar nicht nur inhaltlich, weil er selten wieder die gleiche innere Vertiefung in die Darstellung hineingebracht hat, sondern auch maltechnisch, indem hier schon das Reliefschema endgültig erledigt und das Bild freimalerisch gestaltet ist. Die bewußte Vorstellung von der freien, malerischen Räumlichkeit ist als Grundlage genommen. Bedeutsam ist dabei, daß hier sowohl die Raumtiefe in ihrer ganzen Realität erfaßt ist, als auch die Tonwerte des Innenraumes, wie die der atmosphärischen Weite, absolut beherrschend entfaltet sind. Helldunkel und Freilicht, der Stimmungston in seiner malerisch-koloristischen Wahrhaftigkeit, erstehen vor uns. Das ist Monumentalität in entwickeltem, malerischem Sinne. Damit hat sich der große Vlame von seiner Schülerschaft der italienischen Hochrenaissance zu freier Barockmanier losgerungen.

Schen wir hier, wie seine dramatische Kraft sich die Mittel aus den malerischen Ausdruckswerten des Naturbildes greift, so treten wir mit dem Jahre 1620 in die Epoche seines Gestaltens ein, in der er, das Maß seines Könnens ein klein wenig überspannend, zu großen dekorativ-barocken Effektberechnungen übergeht. Die vielfältige Fülle und Größe der Aufgaben verleiteten den Meister zur Oberflächlichkeit. Wir kommen zu einer langen Reihe von großen Aufträgen mehr dekorativer Art, indem er Barockkirchen mit Deckenmalereien oder Altarbildern und Festsäle mit farbigen Tapeten zu schmücken hat. Die Folge beginnt mit den Arbeiten für die Jesuitenkirche in Antwerpen. Die Deckenbilder wurden leider ein Opfer der Flammen; es sind nur noch Skizzen erhalten. Nur die drei Altarbilder der Kirche, Mariae Himmelfahrt, die Wunderszenen des hl. Ignatius von Loyola und des Franz Xaver, sämtlich in Wien, sind erhalten. Freilich steigert sich hier das Dramatische in ein etwas leeres Pathos hinein; die leuchtende Farbenglut vermag den Mangel an innerem Gehalt nicht zu ersetzen. Hier schon und in den weiteren Werken der Epoche überwiegt

Digitized by Google

bald so sehr das dekorative Moment, daß wir die dritte Epoche (1620—1630), in der er durch diplomatische Dienste im Auftrag Philipps IV. abgelenkt wurde, nicht zu der glänzendsten seines Lebens zählen können.

Eingeleitet, vielleicht auch etwas bestimmt, wurde diese Epoche von einer Reihe von Werken, an denen sein begabtester Schüler Anthonis van Dyck, sehr großen Anteil hatte. Die Farbenglut erhöht sich in ihnen auf Grund eines warmen Untertones zu besonderer Wärme und Pracht. Braune Schatten, viel Rot und Gelb in den Gewändern, flüchtige Formgebung, flackernde Lichter und pomphafte Aufmachung charakterisieren diese Werke, die, meist zu großen Bilderserien gehörend, unter ausgiebiger Mithilfe von Schülern in der Werkstatt des Meisters ausgeführt wurden. Voran steht die Geschichte des Decius Mus, Kartons zu Teppichen in der Gal. Lichtenstein zu Wien, in der Hauptsache von A. van Dyck ausgeführt, 1621 entwarf er für Ludwig XIII. zwölf Skizzen zu einer Geschichte Konstantins; bald darauf erhielt er den Auftrag zu den Teppichen der Luxembourg-Galerie in Paris, mit der Geschichte der Maria de' Medici in 22 Kolossalstücken, zu denen sich 16 Skizzen in München befinden. Sie waren 1625 fertig. Es folgen Die sieben Sakramente, deren Entwürfe sich in Madrid befinden. In steigendem Maße machen sich theatralische Effekte, etwa kulissenartiger Aufbau der Hintergrundarchitektur mit starken Tiefenperspektiven in oft unangenehmer Weise breit. In der Lichtbehandlung bemerkt man ein reiches Fluten breiter Lichtwellen, im Kolorit eine fortschreitende Entfaltung heller, warmer Töne. Die Farbenskala wandert ab von den kühlen, harten Klängen der früheren Zeit mit ihrem kühlen Ton im Fleisch zu gelblicher Färbung. Die Schatten werden durch vollere Lichter aufgelockert, die Pinselführung wird breiter, die Behandlung weicher. So zeigt die Auferweckung des Lazarus in Berlin eine warme Farbigkeit, die in dem roten Mantel des Christus allzu theatralisch emporgetrieben scheint. Zahlreiche Porträts der Zeit, etwa das seiner beiden Söhne in der Gal. Lichtenstein in Wien, sind von großer Farbenkraft; andere Stücke, wie die reizvolle Erziehung der hl. Jungfrau in Antwerpen, streben in einer flockigen Lichtbehandlung einer breiteren Malweise zu.

Als ein Hauptstück der Zeit möchte ich den Christus in Emmaus in Madrid (Abb. 195) herausheben. Wir spüren, daß die dramatische Kraft des Meisters sich besänftigt hat. Es ist eine vielmehr ausgeglichene, ruhevolle Stimmung in die Seele des Meisters eingezogen und in ihr bereichert sich die Darstellung mit außerordentlichen, inneren Schönheiten. Über den Gestalten liegt ein volltönendes, weichklingendes Pathos, dessen ethische Hoheit kaum wieder übertroffen wurde. Edelste Körperbildungen, die in dem herrlichen Christusprofil und der wunderbar sprechenden Hand ihre Höhe erreichen, breitflutendes Licht in ungebrochener Fülle, der einzig-



Digitized by Google

artige kompositionelle Ausgleich, der, akkordiert von den verbindenden Linien der Architektur, die Gruppe zusammenschließt und wobei die Hauptgestalt in der edlen Schönheit des reinen, im Lichte aufstrahlenden Profils die drei anderen Figuren in ihrer Unruhe überherrscht, all das zeigt Rubens auf der Höhe künstlerischen Gestaltens. Zwei Welten, die der plastischen Formengröße von vollendeter Klarheit und der malerischen Lichtstimmung von berauschender Fülle vereint er hier in dieser abgeklärten Komposition.

Denn das ist das Klassische seiner Kunst, daß sie Anteil hat, und zwar allerhöchsten Anteil an den Schönheiten und Vollkommenheiten beider Welten. Darin ist er unübertroffen und von hervorragender Größe. Beides eint sich zu kaum wieder erreichter schönheitlicher Vollkommenheit. Halten wir andere Meisterstücke gleicher Motive daneben: Leonardos Abendmahl (Abb. 2) und Rembrandts Emmauschristus (Abb. 197). Bei jenem bleibt in der überaus klaren Verrechnung etwas von rationalistischer Kälte, wir vermissen die innere Wärme; bei diesem erscheint das Weichverschwommene der Seelenstimmung nicht die ganze Kraft der Durchdringung zu besitzen. Bei Rubens einen sich plastische, malerische und seelische Schönheiten zu einem wundersamen Bild, das gerade in dieser Zeit des Meisters einzig dasteht.

Aber als sich mit dem Abschluß dieser Zeit diplomatischer Betätigung der Künstler wieder vom großen Getriebe der Welt zurückzog, nachdem er seine zweite Frau, Helene Fourment (1630) heimgeführt hatte erhöht sich der künstlerische Wert seiner Werke wieder zu mehr gleichmäßiger Höhe. Die Schönheiten seines koloristischen Vortrages werden außerordentliche. Man fühlt durch, wie sehr die Erinnerung an Italien und seine plastisch klaren Vorbilder erloschen ist. Das für den Maler, der eben mit Farben und Pinsel arbeitet, Wichtigste, die Pinselführung, entwickelt sich zu höchster Delikatesse. Jetzt steht nicht mehr die Fülle der Aufträge, die stetig wachsende Schar der Schüler und Gehilfen einer mehr intimen und liebevollen Gestaltung im Wege. Einige große Altäre, so der Ildefonsoaltar in Wien (Abb. 234) und die Madonna unter dem Apfelbaum ebenda, stehen am Beginn der Epoche, die wir die „blonde Manier" wegen der Vorliebe für lichte, blonde Töne heißen. Alles ist aufgelockert, plastische Härten oder grelle Lichter gibt es nicht mehr: flaumig weiches Helldunkel umhüllt die Gestalten, denen jede kompakte Massigkeit nach Möglichkeit, d. h. soweit es diesem im Monumentalstil groß gewordenen Meister möglich war, genommen ist. Der schwellende Rausch der Farben bereichert sich durch eine Fülle von gebrochenen Tönen. Ein breiter Pinselstrich, zum mindesten locker, dabei aber immer die stoffliche Materie berücksichtigend, entwickelt sich. Vorzüglich am Frauenakt, für den seine schöne, zweite

Digitized by Google

Frau das Modell abgab, hat er nicht aufgehört, die sinnliche Fülle der Farben zu entwickeln. Sie ist ihm nicht nur Ideal oder Symbol, sie ist ihm die wahre Verkörperung dessen, was Schönheit ist. Wie hinreißend ist es, wenn er ihren wundervoll blühenden Leib mit Samt und Seide verhüllt, sie als hl. Cäcilie an die Orgel setzt, indem das schillernde Smaragdgrün des seidenen Gewandes, die flackernden, rötlichgelben Lichter ringsum die leuchtende Pracht des rosagelblichen Karnates und die weiche, schmachtende Sinnlichkeit der leuchtenden Augen zu einer Art Edelsteinschmuck zusammenfaßen. Alles schillert und flirtet, alles braust und rauscht, alles jauchzet und jubelt! Oder er gibt sie als glückliche Mutter (in München), wo die weiche, schwellende Fülle des bleichen Fleisches durch das tiefe Schwarz eines locker umgelegten Pelzes die Leuchtkraft des Karnates noch erhöhen soll. Das ist nicht mehr wie dereinst das harte Schillern des Lichtes an der Oberfläche, sondern ein Voninnenherausleuchten, wo der Akt zu einem glühenden, warmen Leuchtkörper voller Leben und Sinnlichkeit wird. Oder er gibt sich im üppigen Garten mit seiner Frau lustwandelnd oder in einem Liebesgarten, umgeben von Glanz und Pracht, von glänzenden Gestalten und einem flutenden Meere schwellender Farben wie in Madrid.

Dies Lebenswerk recht heiter und rauschend ausklingen zu lassen, gedenken wir der vielfachen, lebensprühenden Bacchanalien, die er vielleicht, durch Tizians Bilder in Madrid angeregt, im letzten Jahrzehnt geschaffen hat; ferner all der Venusfeste, Liebesgärten, Parisurteile u. a. In Madrid, Paris, München u. a. befinden sich schöne Stücke. Leuchtendes Rot flammt in wärmster Glut irgendwo an einem Gewandstück im Vordergrund, warmes Braun umschlingt die Schatten und die Untermalung, ein kühles Blau oder Grauviolett stimmt im Hintergrund den Gegenton an. Zwischen beiden Gegenpolen strahlt nun hell und warm zugleich in einem zarten Rosa, dem leicht Gelb beigemischt ist, das Karnat eines nackten Weibes, das, vielleicht umhüllt von spitzigen Lichtern, im zarten gelbrötlichen Schleiergewand alle sinnlichen Reize in vollster Pracht offenbart. Die hinreißende Gewalt und Frische seines Temperamentes erhebt alles über jedes Gemeine hinaus; nie ist der Meister frivol, nie zynisch oder ordinär pikant, wie etwa die Franzosen des Rokokos.

Diesen tiefempfundenen Schöpfungen stehen andere zur Seite, in denen die unerschöpfliche, wild übersprudelnde Naturkraft zum Ausdruck kommt. Die leidenschaftliche Fülle der schöpferischen Phantasie meistert gewaltige Massen, schäumende Figurenwellen genialisch in Kompositionsformen, die wiederum gigantische Kraft offenbaren. Man denkt bei dem von wilder Wucht durchwühlten Kindermord, dem Raub der Sabinerinnen oder andern Stücken der Zeit an die Amazonenschlacht zurück. Aber wie viel

Digitized by Google

lockerer ist die Gestaltung geworden. Dann aber hat die urwüchsige Natur des Meisters all jene kirchlichen oder mythologischen Motive beiseite gelassen und sich im Bauerngenre ausgetobt. Denn man kann von einem Sichaustoben reden und ich möchte nur auf das in seiner Weise vollkommenste Stück der Gruppe, den lebensprühenden Bauerntanz im Prado zu Madrid (Abb. 196), besonders hinweisen. Die bezwingende Gewalt, die schwingende Kraft, die diesen Reigen zusammenhält, die ihn sprengt und wieder kettet, ist geradezu berauschend. Wie die wild drängende Bewegung sich knäult, wie sie im Strudel gurgelt und schäumt, wie sie sich lockert und auseinandergeht, dazu die freie Leichtigkeit der Gruppierung in den großen, malerischen Raum hinein, also nicht nur figürliche, einseitig gerichtete Bewegung. Aber auch Licht-, Luft- und Tonschwingungen brausen, rauschen, tosen durch das weite All im lebendigen Wechsel, im Auf und Nieder der Licht- und Schattenwellen. Auch sie reichen sich einander die Hände, ringen und springen, jauchzen und jubeln. Das ist ein echter, feurig frischer, derb kräftiger, leidenschaftlich wahrer, ein wahrhaft großer Rubens.

Damit legt Rubens auch das Gewand der Mode und feinen Gesellschaft ab und verzichtet auf Allegorie und Mythologie. Es ist nicht mehr die Maskerade in Samt und Seide, von Sage und Mythos. Die Loslösung von der gesellschaftlichen Gebundenheit, die das letzte Jahrzehnt seines Lebens bedeutet, das heitere, zurückgezogene Leben auf seinem herrlichen Landsitz brachte ihn der Natur und dem Volksleben wieder näher. Das bezeugen die Darstellungen aus dem Landleben, vielfältige Landschaftsbilder u. a., die er in den letzten Jahren geschaffen hat. Ein herrliches Stück der Reihe ist die Bauernkirmes im Louvre zu Paris, die so ganz voller Lebenslust ist. Wie sprudelnde Wirbel im Wellengewoge des Meeres schwingen die Gestalten, ballen sich zu Gruppen, lösen sich. Es kommt ein Strudeln, Rauschen, Wirbeln in die Massen, die sich links unter dem Schatten der Bäume hoch aufbäumen, um nach rechts in die Tiefe hinein leichthin zu verlaufen. Helles durchsichtiges Grau liegt da über dem fernen Hügel, und leichte Durchsichtigkeit lockert die Gruppen. Hier kommt besser als auf irgendeinem anderen Bilde die Abstammung, die Rasse des Meisters zum Ausdruck; er ist ein Vollblutvlame, ein echtes Antwerpener Kind und auf dem fetten Boden dieses fruchtbaren Landes aufgewachsen. Rubens und Brueghel, sie beide reichen sich hier nicht nur in den Motiven, sondern auch in der frischen Naivität der Auffassung die Hand. Rubens und Jan van Eyck, auch diese beiden schlagen denselben Akkord an; es ist jener Wirklichkeitssinn, jene sinnliche Faßbarkeit der Erscheinungswelt, die sie beide als Niederländer charakterisieren.

Eine lange Reihe von Landschaftsbildern, von denen nur wenige aus früherer Zeit stammen, wie der an Elsheimer erinnernde Palatin im Louvre

Digitized by Google

oder die Münchener Löwenjagd, offenbaren seine außerordentliche Fruchtbarkeit auch auf diesem Gebiete. Rubens erhob sich in seiner letzten Zeit zu einem der größten Landschaftsmaler. Er überwand die theatermäßige Kulisse, über die Italien nicht hinwegkam, und gelangte zur freien, malerischen Gestaltung. Bei ihm wird uns eigentlich erst offenbar, wie sehr einem fortgeschrittenen, malerischen Gestalten die Landschaft das eigentliche Thema sein mußte. Die gerade in Rubens' Entwicklung hervortretende allmähliche Auflösung der festen Formenwelt bei lockerer Pinselführung und breitem Farbauftrag konnte nicht im figürlichen Gestalten, das doch an die feste Form gebunden ist, Genüge finden. Nicht die plastische, kubisch geschlossene Masse, sondern der malerische Weltraum mußte es sein. Ihn mit Licht und Luft, Farben- und Tonwellen zu füllen, zu einem flimmernden, wogenden Meere von Tönen zu machen, wurde die Aufgabe dieser freien Malerei. Der weite, offene Landschaftsraum, nicht die mit Bergen oder Figuren und Baumkulissen verstellte Gebirgs- oder Bühnenlandschaft war das eigentliche Thema dieser Kunst. Da konnte der Pinselstrich seiner leichten Phantasie folgen und die Reize, die malerischen Werte entfalten. Rubens hat das Thema verschiedenfach glänzend gelöst. Dabei muß betont werden, daß er nie dekorativ wird, sondern jeder seiner Landschaften, sei es daß er den heiteren Sommertag (Nat. Gall. in London. Schloß Steen; zwei Stücke, eines mit Regenbogen, in München; die Rückkehr von der Arbeit im Pitti zu Florenz; Landschaft mit Turm in Berlin, mit Windmühle im Louvre zu Paris), sei es, daß er die Gewitterlandschaft (in Wien) bringt, einen lebensvollen Stimmungsgehalt gegeben hat.

Hier erst ist die Leistung des Barocks vollbracht. Der Renaissancegeist ist überwunden. Ein neues Sehen ist über die Menschheit gekommen. Nicht nur die klare, von strenger Linie gehaltene, plastische Form, der Rundkörper, sondern die Masse als großer, farbiger Raumkörper ist es, unbegrenzt als solcher und nur von innen heraus von der malerisch bildenden Kraft des Lichtes geformt. Die Welt des Sichtbaren ist unendlich; die Erkenntnisse kommen und gehen, die Sehgewohnheiten wechseln, und wie sie hier leicht aus dem einen ins andere übergleiten, das ist das Göttliche am Lebenswerk dieses unvergleichlichen Meisters. Imposant ist die Mühelosigkeit, mit der er die gigantische Leistung vollbrachte. Man täte, wie ich schon sagte, der Wucht seines Schaffens, der Genialität seiner Persönlichkeit Abbruch, wollte man hier mit begrifflichen Definitionen, ästhetischen Regeln und problematischen Gesichtspunkten kommen. Denn bei ihm ist alles mehr als bei sonst einem Meister so ganz aus der Fülle des Lebensgefühles, aus der schöpferischen Urgewalt seines Temperamentes heraus geworden. Lebenskraft und Daseinsfreude, Sinnenlust und Schöpferübermut strahlen aus seinen Werken. Das sollen wir denn auch in vollen

Digitized by Google

Zügen genießen und wir sollen unser eigenes, mattes Leben mit diesen Wonnen füllen. Dann haben wir seiner Künstlergröße besser genug getan denn mit akademischen Regeln.

Rubens hat aber wie Rembrandt für Holland als vollendeter Genius der vlämischen Rasse der vlämischen Kunst seinen Stempel aufgedrückt. Seine Schüler führen das Werk des Meisters weiter. Voran steht A. van Dyck, von dem wir später reden wollen. Die Werkstatt des Meisters war besonders in den Jahren 1615—1630 außerordentlich zahlreich besucht. Der geniale Meister begnügte sich oft mit geistvollen Skizzen, deren Ausführung in großes und größtes Format er den Gesellen überließ. Genannt seien aus der zahlreichen Schar Franz Snyders (1579—1657), der besonders große Stilleben, Jagd- und Küchenstücke ausführte, Paul de Vos, ein geschickter Tiermaler, Abraham Diepenbeck, Jasper de Crayer († 1669) und Theodor Rombout (1597—1637) als Kirchenbildmaler, ebenso Cornelis de Vos († 1651), der auch als Porträtist sehr tüchtig war; endlich Abraham Janssens († 1631) als Historienmaler. Der bedeutendste jedoch war Jacob Jordaens (1593—1678), der nun in eigentümlich naturfrischer Weise die Monumentalität Rubens mit dem Bauerngenre vermischte. Mit außerordentlich robuster Kraft macht er seine Heiligenbilder zu Versammlungen von Bauern. Die Energie seiner sehr derb plastischen Gestaltung und die Kraft seiner leuchtenden Farben bei sehr energischem Pinselstrich verleihen seinen Werken trotz mancher Rohheit doch eine an die technische Meisterschaft des Lehrers heranragende Qualität. Sein unerschöpflicher Humor kommt nicht nur in Parodisierung von religiösen und mythologischen Motiven zur Aussprache, sondern auch in solch köstlichen Bauernstücken, wie „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" (Abb. 235). Er war auch ein tüchtiger Porträtist, wie sein Familienporträt in Kassel zeigt.

---

## 24. Rembrandt, der Sieg des Malerischen im Bild durch Vertiefung und Monumentalisierung des Helldunkels.

Ihren Jupiter und Mars, ihren Apoll und Merkur, ihren Amor und Bacchus haben die Völker der Antike gehabt, aber keiner ist unter ihnen, der als göttliche Verkörperung des tieferen Sinnens und Träumens gelten könnte. Prometheus, Dämonen, Titanen spielen eine untergeordnete Rolle in diesen glücklichen Landen des immer strahlenden Sonnenglanzes, wo auch nach grimmigen Gewittern sich Himmel und Erde schnell wieder

Digitized by Google

versöhnen. Selbst als aus dem Orient die Menschwerdung Gottes kam, da waren die Deutungen und Auslegungen der Lehre Christi in jenes sonnige, paradiesische Licht gehüllt, das aus der Alten Welt noch herüberstrahlte. Die dämonischen Mächte, die aus den Tiefen des Alls, aus den Gründen der Seele herausschreien, hervorbrechen, sind unter nordischem Himmel geboren. Nur wer die langen Winternächte kennt und den Frühling sehnsuchtsvoll erwartet, ihm wie einem Erlöser entgegenjauchzt, nur wer das Scheiden des Sommers und das Nahen der rauhen Jahreszeiten erlebt, kennt das Ringen der Naturgewalten gegeneinander, weiß auch etwas von dem Kämpfen und Streiten in einer bedrängten Seele. Vom Norden her kommt der rauhe Windhauch, und nach dem Norden müssen wir wandern, um das Zittern der Seele, das Klingen der Saiten reicher tönen zu hören, um zu erfassen, was tiefe, innere Seelenstimmung ist. Rembrandts höchstes, ewigstes Verdienst ist es, den Stimmungston der nordischen Seele und ihrer Heimat voll und ganz getroffen und das gepackt zu haben, was wir die sinnlich sichtbare Realität, aus der heraus alle nordische Eigenart gewachsen ist, nennen möchten. Er war es, der die Reize des Helldunkels und seine Stimmungswerte ausbaute.

Am 15. Juni 1606 in Leiden geboren, ging er dort bei Jakob van Swanenburgh in die Lehre und blieb mit kurzer Unterbrechung eines halbjährigen Aufenthaltes in Pieter Lastmans Amsterdamer Atelier, bis 1631 in seiner Vaterstadt. Dann zog er nach Amsterdam, wo er bis zu seinem Tode verblieben ist. Am Dienstag, 8. Oktober 1669, ist er ohne Geläut begraben: „Rembrandt van Rijn an der Rozengraacht gegenüber dem Doolhof. Mit Ausnahme seiner Kleider aus Wolle und Leinewand und seiner Arbeitsgeräte wurde nichts bei ihm gefunden." Das sagt genug von dem tragischen Ende unseres größten, nordischen Malers, einem Geschick, wie es sich nur in germanischen Ländern, arm an jenem Stolz der romanischen Völker auf ihre großen Söhne, ereignen kann.

Aber auch Rembrandt, dessen Winterabend des Lebens so grausig kalt war, hat einen glücklichen Frühling und helle, heiße Sommertage gekannt. Er hat an der Seite eines geliebten Weibes den Becher frohen Lebens voll auskosten dürfen. Wer hat nicht von Rembrandts Saskia gehört, die er am 5. Juni 1633 heimführte! Sie brachte ihm ein großes Vermögen mit, so daß er sorglose Jahre verbringen durfte und mancherlei Liebhaberei als Sammler nachgehen konnte. 1642 ist sie gestorben; sie hinterließ ihm einen Sohn, Titus. Dessen Amme Geertje Dierck sorgte zunächst für den vereinsamten Meister; 1650 trat an ihre Stelle die bisherige Magd, Hendrickje Stoffels. Rembrandt war eine echte Künstlernatur, die sich von inneren Regungen bestimmen ließ. Bald packte ihn die Sammelwut für farbige Gewänder, bald für Antiken oder Bilder. Er vermochte durchaus nicht

Digitized by Google

hauszuhalten, und was diese Hendrickje für den alternden Künstler getan hat, ist ganz außerordentlich. Ende 1656 brach alles zusammen; jahrelang dauerte die Verauktionierung: 5000 Gulden erhielt er für Kunstwerke, 11218 Gulden für das Haus. Seine Magd sorgte für ihn, 1661—64 waren wieder bessere Zeiten. Die Stadt sah sich wirklich einmal veranlaßt, den Meister durch Aufträge (Verschwörung der Bataver und Staalmeesters) zu unterstützen. 1664 starb die fürsorgliche Magd; im September 1668 wurde ihm auch der Sohn Titus genommen. Dann ist er vereinsamt, als ein schon zu Lebzeiten Vergessener 1669 gestorben. Aber sehr bald stieg sein Ruhm und die Werte seiner Bilder wie Radierungen erhöhten sich schnell. Und heute stehen sie an allererster Stelle.

Für die künstlerische Entwicklung haben wir vier Epochen festzustellen: die erste Leidener Zeit bis 1631, wo er im Jugendstil mit spitzem Pinsel kleine Bildchen malt. Dann bis 1640 die Zeit, wo er in Amsterdam und unter starkem Einfluß von Rubens zu großfigurigen Darstellungen und prachtvoller, warmer Farbigkeit bei sinnlicher Fülle der Formgebung übergeht. Seit 1640—52 eine deutliche Wandlung zu einem mehr gedämpften, malerischen Stimmungston. Es ist der Sieg des malerischen Prinzipes, der Stimmungsmalerei über Formenfülle und Farbenpracht. Seit 1652 bis zum Ende seines Lebens tritt dann eine neue koloristische Vielfältigkeit und zugleich eine Vervollkommnung der Pinselführung ein.

Wenn äußeres Glück, leibliches Wohl und materielles Behagen den wahren Reichtum des Lebens ausmachen, dann dürften wir nur die glücklichen Jahre an der Seite seiner geliebten Frau buchen, jene Zeit bis zu Saskias Tode, bis 1642. Und doch hat er in dieser Epoche nicht sein Gewaltigstes geschaffen. Aber sie hat etwas von der berauschenden, schönheitlichen Fülle und faszinierenden Gewalt, die eben immer von im Glanze des Glückes ersprossenden Blüten ausstrahlt. Leicht bewegte Phantasie und sprudelnde Überfülle lassen diese Werke denen des anderen, glücklicheren, niederländischen Genius, des Rubens, verwandt erscheinen. Es kann auch kein Zweifel darüber bestehen, daß Rembrandt dem Rubens nachstrebte, daß sich seine Kraft unter dem Einfluß des vlämischen Großmeisters erst ganz entfaltet hat. Man darf ja den Werken der Leidener und frühesten Amsterdamer Zeit nicht allzuviel Gewicht beilegen. Es sind Malversuche mit stark konzentrierter Lichtquelle und spitzem Pinsel, wie sie in ähnlicher Weise auch von anderen Künstlern der Zeit angestellt wurden. Auch da entdecken wir, wie bei Rubens, in Elsheimer das Vorbild. Es sind Bilder kleinsten Formates, zumeist Köpfe oder kleine Interieurstücke mit stark konzentriertem, bleichem Licht, aber eigentlich noch ohne Stimmung. Er porträtiert seinen Vater, seine Mutter und sich selbst des

Digitized by Google

öfteren. Ein harter Lichtfleck sitzt, mit spitzem Pinsel gemalt, auf der einen Seite des Gesichtes. Gern legt er einen Panzerkragen um oder setzt einen Helm auf, um einen Glanzreflex zu gewinnen. Auf den Interieurstücken geht er von der Kerzenbeleuchtung aus, wie auf dem Geldwechsler in Berlin von 1627. Öfters sind zwei Lichtzentren wie auf dem Nürnberger Heiligen in der Zelle da. Hier wie auf der Darbringung im Tempel im Haag entwickelt sich in der feinen Verstreuung des Lichtes schon so etwas wie Tonstimmung. Im übrigen wankt der Künstler sichtlich unter verschiedenfachen Einflüssen hin und her. Bald ist es Franz Hals, bald sind es andere holländische Porträtmaler, unter denen Thomas de Keyser voran steht. Seitdem er in Amsterdam ist, d. h. seit 1631, erhält er große Porträtaufträge und wird aus dem Maler kleiner, intimer Familienbildnisse, die mehr wie Malexperimente anmuten, der große Maler lebensgroßer Bildnisse. Die beiden Porträts des Jan Pellicorne und seiner Frau in London, Wallace-Coll., von 1632, ferner die des Martin Day und der Machteld van Doorn von 1634 bei G. Rothschild, Paris, seien angeführt. Besonders die letzteren sind von sinnlicher Pracht der Farbe und überraschend in den breiten Lichtmassen, die sich über die stattlichen Erscheinungen werfen. Die harten Beleuchtungseffekte und die blasse, metallische Fleischbehandlung sind überwunden. Auch an andere großfigurige Darstellungen wagte er sich heran, wie die Münchener hl. Familie von 1631 zeigt.

Man kann nicht umhin, dem Einfluß des Rubens große Bedeutung zu Rembrandts Entwicklung ins Monumentale zuzusprechen. Er erhebt sich weiter in seiner zweiten Epoche (1631—1640) aus der spitzen, harten Lichtbehandlung zur malerischen Gestaltung eines warmen Helldunkels. Große Auffassung und freies künstlerisches Sehen fordern Distanz. Es sind vor allem die großen Halbfigurenstücke dieser zweiten Epoche vom Schiffsbaumeister und seiner Frau in London, von der Anatomie im Haag (1632) und den beiden Selbstbildnissen des Künstlers mit der Saskia im Londoner Buckingham-Palast und in Dresden bis zum Anslo mit seiner Frau in Berlin (1641), die den Aufstieg des Meisters markieren. An vergangene Zeiten, an die Italiener und an Rubens erinnert anfänglich das Dramatisch-Theatralische des Motives. Auf dem ersten Bild wird der Mann am Schreibtisch durch die mit einem Brief hereinkommende Frau aufgeschreckt. Die Anatomie entwickelt eine gesuchte Spannung sowohl in dem lehrenden Professor, der im Begriff ist, die bloßgelegten Sehnen zu durchschneiden, als auch in den Köpfen und Gesten der aufmerksam zuschauenden Schüler. Das eine Doppelporträt zeigt den Meister mit der jungen Frau bei der Toilette, das andere in Dresden beim Frühstück, um 1637 entstanden (Abb. 230), und zwar lebendig gestikulierend und stark bewegt. Die alte italienische Auffassung, daß die Figuren durch lebendige Aktion mitein-

Digitized by Google

ander verbunden und belebt werden, ist noch vertreten. Auf dem Anslo-Bild wird die erregte Pose zu einer sprechenden Geste.

Auch der künstlerisch wichtigere Faktor, der verbindend hinzutritt, das Licht, wandelt sich mit der Zeit von einer kühlen Tönung und harten Behandlung zu weicherer Tonigkeit, indem immer mehr warme Untertöne auftreten und die dunkle Untermalung zu einem satten, braunen Grund, und zu dem berühmten, warmen Rembrandt-Helldunkel anwachsen. Wichtig und charakteristisch zugleich ist dabei die Abstimmung, die das Karnat im Laufe der Jahre gewinnt. Das Interesse, das in der ersten Epoche auf spitze Lichter und scharfe Reflexe auf irgendeinem Gewandstück, einem Panzer gerichtet war, wendet sich auf eine möglichst weiche Gestaltung des farbigen Fleischtones hin. Dabei lassen sich verschiedene Beeinflussungen, besonders dann, wenn er sich an Akte wagt, feststellen. Solche Bilder wie die Opferung Isaaks in München, wo er den Akt hell aufleuchten und von feinem Lichtglanz umstrahlen läßt, erinnern an die Schattenmaler Italiens, an Ribera, während seine üppig volle „Danae" — es ist Sara — in Petersburg nur in Rubens' Nähe entstanden sein kann. Solch grobe Übertragungen von Rubens' oder van Dyckscher Dramatik, wie sie die Blendung des Simson in Frankfurt bringt, erweisen uns, wie wenig diese Dramatik seinem inneren Gefühl entsprach. Die Nachtwache mit dem lebhaft gestikulierenden Fahnenträger ist das letzte Beispiel dieser fremdartigen Gestikulierung.

Viel wertvoller ist und bleibt die Entwicklung der Lichtmalerei. Mit den Figurenmassen wachsen auch die Lichtmassen, die auf dem Frankfurter Bild zu monumentaler Fülle anschwellen. Aber ist hier noch alles bleich, so beobachten wir weiterhin das Zunehmen warmer Töne in die braunen Schattentiefen hinein oder empor zu den goldigen Lichthöhen im Karnat oder über den hell beleuchteten, buntschillernden Gewändern. Das Schwellende und Üppige der Licht- und Schattenwellen, die Pracht der vollen Farbtöne und des warmen, goldigen Helldunkels, alles das sehen wir besonders glänzend in der Petersburger Sara und auf der Dresdener Hochzeit des Simson (Abb. 238) von 1638. Diese ist ein interessantes Beispiel zum Vergleich mit Leonardos Abendmahl (Abb. 2), das Rembrandt laut Zeichnungen aus einem Stich gekannt hat. Es ist das gleiche Thema von hinter einer Tafel sitzenden Gestalten. So vollkommen nun bei dem florentinischen Klassiker die edle Bildung der Form, der wundervolle Bewegungsrhythmus, die Vornehmheit der geistigen Auffassung und die Kraft der dramatischen Belebung sind, Rembrandt hat die Grade sinnlicher Realisierung durch die neuen, malerischen Werte noch bedeutend vermehrt. Die sinnliche Fülle und Pracht von Licht und Farbe erhöhen die Wucht der Wirkung. Aber wir denken auch an Brueghels Bauernhoch-

Digitized by Google

zeit und grade im Vergleich mit dessen dünnliniger, zeichnerischer Behandlung fallen uns die sinnliche Fülle und malerische Pracht bei Rembrandt auf. Es ist bezeichnend, daß er auf perspektivische Diagonalen, die Brueghel verwendet, verzichtet. Alle sinnliche Realität, sowohl das Materielle der Formen und der weichen, stofflichen Durchbildung als auch die räumliche Wirklichkeitswirkung gewinnt er durch das vielfältige, weiche Formen des Raumes und der Dinge im sinnlichen Licht und im materiellen Helldunkel. Auch das genannte Doppelporträt von sich und seiner Gattin ebenda (Abb. 230) hat in der weichen Tonfülle diese selbe Wirkung eines materiellen, farbigen Lichtes oder einer weichen Helldunkelsubstanz. Die Wärme des Grundtones erhöht noch den malerischen Reiz.

Besonders die vielen Selbstporträts und Halbfigurenporträts wären geeignet, die Entwicklung aus einer harten, metallisch glatten Malweise heraus klarzulegen. Die spitzen Lichter, die er gerne auf einem glänzenden Metallstück, einer Kette oder auf einem weißen Kragen vereint, in kalten bläulichen und grünlichen Tönen, überwiegen anfänglich. Dann machte sich in Bildern von 1632/4 der Einfluß der Holländer, des Thomas de Keyser, noch mehr aber der des Rubens und van Dyck in einer mehr glanzvollen, zugleich eleganten Farbengebung geltend. Bald wird das Fleisch voller; es entwickelt sich 1635—37 eine sinnliche Fülle und Üppigkeit der Fleischmasse in Form wie Farbe, die eben Rubensschen Einfluß unabweisbar macht. Schon seine Selbstbildnisse im Louvre von 1633 und 1634 heben das Fleischige des Gesichtes als farbige Masse heraus, ebenso wie sein Porträt mit der Straußenfeder bei Lichtenstein in Wien (Abb. 236), bis die auf plastisch-farbige Sinnlichkeit gerichtete Malweise in dem Porträt eines Polen in Petersburg von 1637 ihren Höhepunkt erreicht.

Daneben hält sich eine Unterstimmung, die mehr auf zarten, tonlichen Ausgleich im Sinne der Holländer hinstrebt. Schon im Antwerpener Predigerporträt des Eleazar Swalmius von 1637 gewinnt diese mehr malerische Auffassung die Oberhand. Das Streben ist weniger auf jene frappant sinnliche Gestaltung der Formen und glänzender Farbakzente als vielmehr auf zarttonige, malerische Behandlung gerichtet. Interessant ist zu sehen, wie der umgebende Raum an Volumen zunimmt. Der Rahmen weitet sich, das Hintergrundfeld dehnt sich; wir fühlen deutlich, wie es eine Art Sonderrahmen für die Figur bildet, wie es die Oberhand über die Plastik der Form gewinnen will. Das Verhältnis des Figürlichen zum Räumlichen will sich umkehren. Dieser graue, tonige Grund strahlt in Form eines Helldunkels, das äußerst fein gestimmt die farbige Erscheinung der Figur mehr und mehr umhüllt, einbettet und in den Raum hineinzieht, allmählich Atmosphäre aus. Denn er dehnt sich sichtlich nicht nur in die Breite und auf der Fläche, sondern auch in die malerische Tiefe hinein.

Digitized by Google

Auszunehmen sind Stücke wie das Londoner Selbstporträt von 1640 oder die Dame mit dem Fächer, wo die Figur eigentümlich scharf an den vorderen Bildrand gerückt ist. Wir wissen, daß der Künstler da von einem italienischen Bildschema, von Raffaels Baltassare Castiglione beeinflußt war.

Aus diesem Erstarken des Lichtphänomens und der Entdeckung der malerisch abgestimmten Raumtiefe ergibt sich eine mächtige Wandlung. Wir stehen an einem ungeheuren Wendepunkt in der Geschichte der Malerei. Wenn wir einen Termin nennen wollen, so ist er das Jahr 1640 zugleich das Sterbejahr des letzten, großen Figuren- und Gruppenbildners, des P. P. Rubens. Eine neue Fragestellung ist gefunden, ein neues, künstlerisches Problem aufgestellt. Endgültig tritt das malerische Prinzip an Stelle des plastischen. Bedeutsam ist jedoch, daß diese neue Lösung nicht etwa in launischer Weise einem glücklichen Einfall entsprungen ist, sondern vollbewußtes, klares Resultat geistiger Überlegung gewesen ist. Nicht weil er das eine nicht kennt, gibt er das andere. Bewußt wirft er Vergangenes, das ihm eben noch eigen war, errungenen Besitz, beiseite. Das plastische Formideal läßt er endgültig versinken. Wir wissen, daß ihm schon Bernini und selbst Rubens das Ende kündete. Aber erst Rembrandt ist es wie Velasquez gewesen, der ihm das neue, malerische Prinzip energisch und mit voller Bewußtheit gegenüberstellte und überordnete. Nur kam Rembrandt auf dem Wege der Belebung der Schatten, des Interieurs im Helldunkel dazu, während Velasquez von der Beobachtung des zitternden Lichtfluidums ausgegangen ist.

Das Werk vielleicht, das als erstes unverhüllt das malerische Problem aufstellt, ist der Anslo mit seiner Frau in Berlin gewesen von 1641 (Abb. 239). Das malerische Breitformat ist an Stelle des den Proportionen der Stehfigur entsprechenden Hochformates der Italiener getreten. Aber die Bildfläche dehnt sich nicht nur in die Breite, sondern sie weitet sich auch in die Tiefe hinein. An Stelle des plastischen Rundkörpers, der sich nach außen hin abschließt, tritt hier der malerische, konkave Hohlkörper, der Raum. Das ist das Wort der Erlösung gewesen. Der Raum ist als eine Art von innen heraus geformter Körper, als im Licht lebendige Materie erwacht; er füllt sich mit Luft, mit Helldunkel, und das Licht ist das belebende Element, das vibrierende Fluidum, das bald da, bald dort als belebende Kraft in der Materie zittert und flackert. Die beiden Gestalten wirken in ihren dunklen Gewändern wie schwere, körperliche Schattenmassen, die sich rechts aufbauen und sich nach der Mitte hin in die Tiefe betten, um sich links mit dem auf dem Tisch aufgelegten, mächtigen Buch wieder nach vorn zu wälzen. So komponiert sich das Bild deutlich um eine dunkle, räumliche Mitte, die von schweren Schatten belastet, eben zu einer Art Raumkörper wird. Nur die gestikulierende Hand des Anslo, die da in der

Digitized by Google

Mitte, von dunklen Schatten umhüllt, magisch aufleuchtet, deutet die Tiefe an. Für die sinnliche Realwirkung dieses Raumkörpers hochbedeutsam ist der warme Ton, der durch die bräunliche Untermalung, durch das Krapprot an der Tischdecke, das goldige Licht links auf dem Buch und das warme Karnat gewonnen ist. Machtvoll ziehen uns nicht mehr nur die Figuren an, sondern der zur lebendigen Materie gewordene Raum hat auch jene wunderbare Attraktionskraft, die nun einmal mit dämonischer Gewalt uns aus unserer eigenen Umgebung in die Tiefen, in dies malerische All, diese Vorstellungswelten des genialen Malers hineinzwingt. Erst damit wird das Bild zum Phänomen, zur lebendigen Kraft, zur versinnlichten Energie.

Gerade diesen Anslo führe ich hier als erstes Stück an, nicht weil es sein erstes Meisterstück wäre, sondern mehr, weil es zuerst auf alle traditionellen Formeln und Effekte verzichtet und uns in jene mehr nordisch-intime, warme Stimmung versetzt, die uns eigentlich erst Rembrandt in seiner ganzen, germanischen Eigenart bringt. Die dramatischen Effekte in starker Gestikulierung und die starken Tonkontraste sind verschwunden. Manches Bedeutsame wäre zu nennen, so das machtvoll dramatische Menetekel von 1634 voll hohem Pathos, umhüllt mit herrlicher Lichtfülle, die Gestalten zart und durchsichtig in den zitternden Lichtwellen; aber noch stehen sich zwei Lichtzonen, links eine um ein helles Zentrum, rechts eine um eine dunkle Mitte, kontrastlich gegenüber. Auch andere Stücke, wie etwa „Der Engel verläßt Tobias" im Louvre, arbeiten mit starken, dramatischen Bewegungen und Lichtkontrasten; selbst die genannte Sara in Petersburg zeigt eine lebhafte Geste, indem sie zugleich in echt Rubensschem Geiste die weiche Fülle des Fleisches in koloristisch-stofflichen Kontrast zu dem hellen Leinentuch und den dunklen Schatten bringt, die sich wie ein Rahmen um das Lichtzentrum des Bildes legen.

Dann aber mehren sich die Stücke, wo das flutende Licht einen weichen, tonigen Ausgleich sucht und das Springende und Fleckige der Kontraste durch raumbildendes, modellierendes Helldunkel ausgeglichen wird. Der Stimmungston wird dabei tiefer und wärmer; es entwickelt sich deutlich das Interieur zur eigenen, künstlerischen Aufgabe des Meisters. So hat die heilige Familie im Louvre von 1640 diesen intimen Ton getroffen, der dann weiterhin für eine Gruppe von Interieurmalern, die A. van Ostade, Pieter de Hooch u. a. vorbildlich wurde. Das Aufgeregte der hin- und herspringenden Lichter ist verschwunden; zwar ist noch ein starkes Lichtzentrum vorhanden, aber es ist in eine breite, tieftonige Schattenmasse, die allein durch die Stimmungswärme des Tones, nicht durch Detailbildung wirkt, weich eingebettet. Die alte Auffassung der zeichnenden und formbildenden Künste, daß jedes Winkelchen im Bilde durchgezeichnet und

Digitized by Google

ausgeformt sein müßte, scheint hier endgültig überwunden. Der Begriff vom Helldunkel beherrscht so sehr die Phantasie des Meisters, daß er selbst Außendarstellungen, wie dem „Besuch der Maria bei Elisabeth", durch dunkle, nächtige Tönung den Charakter des Interieurs verleiht.

Der Künstler ist durchaus Maler des Innenraumes und hat da allein als Großmeister des Stimmungsinterieurs, seine höchste Meisterschaft entwickelt. Das Freilicht hat er nie beherrscht. Seine Landschaften sind nichts weniger denn Freilichtstücke; sie sind unselbständig und sollten nicht allzu sehr hervorgehoben werden. Bald ist es Rubens oder Segers, bald Swanenburgh oder van Goyen, die aus diesen Stücken herausschauen. Krasse Lichtflecken, die hier oder dort aufflammen, steile Hintergrundskulissen lassen eine weiträumige, malerische Wirkung nicht aufkommen. Seine Radierungen bilden ein besonderes Kapitel; in ihnen freilich gewinnt er den freien Ausblick, die weite Horizontlinie.

So hat der Meister 1640 seine Lebensaufgabe, sein Thema, seiner Seele Grundakkord im Helldunkel gefunden. Jetzt erst scheiden alle Fremdkörper aus, jetzt erst ist die dramatische Pose im Geist des Rubens oder dessen Schönfarbigkeit überwunden, jetzt erst steht er frei vor der Fülle der Erscheinungen, vor der weiten, offenen Welt des Sichtbaren, jetzt gestaltet er sein eigenes Seelendrama, seine eigene Bildform. Es ist ein warmer, gehaltvoller Mittelton in psychischer wie künstlerischer Hinsicht, der durchdringt. Am Beginn dieser neuen Epoche steht als Gegenstück zum Anslo das Dresdener Opfer Manoahs (Abb. 240). Das Motiv ist ungefähr das gleiche wie auf dem Louvrebild des Tobias: hier wie dort der in den Lüften davoneilende Engel und die auf die Kniee gesunkenen, anbetenden Gestalten. Der höchst interessante Vergleich beider Stücke, die zeitlich um vier Jahre auseinander liegen, zeigt, mit welch Riesenschritten, in welch titanischem Ansturm sich Rembrandt die Welt des Malerischen eroberte. Schon wichtig ist der Wandel im Format: an Stelle des Hochbildes tritt das Breitbild, an Stelle des Sich-in-die-Vertikale-Aufrichtens die Lagerung in die Breite. Gegenüber jenem unruhigen Auf und Nieder der Licht- und Schattenflecken, an Stelle des Zuckenden, Blitzenden, Aufgeregten hier ein toniges Abstimmen, ein weiches Einbetten und Eintauchen alles Figürlichen, Farbigen in einen feinen Stimmungston, in ein zartes, außergewöhnlich kühles Helldunkel. Der Engel, der sich dort, in lebhaft bewegter Silhouette und scharf mit Lichtern und Schatten herausgeholt, bestimmt vom Hintergrund abhebt, wird hier vollkommen aufgelöst: er verliert jede feste Form und Sonderexistenz, er wird zu einem dunstigen Lichtschein, der gleich einer leichten Rauchwolke über dem roten, brennenden Feuer links entschwebt. Das Gleiche ist von den übrigen Gestalten zu sagen. Dort das Unruhige der zuckenden Lichter, das Scharfgeschnittene

Digitized by Google

Abb. 233. Rubens, Der Lanzenstich. Mus. Antwerpen.

Digitized by Google

Abb. 234. Rubens, Ildefonsoaltar. Gal. Wien.

Abb. 235. Jordaens, „Wie die Alten sungen". Louvre, Paris.

Digitized by Google

Abb. 236 Rembrandt, Selbstporträt (1635).
Slg. Lichtenstein, Wien.

Abb. 237. Rembrandt, Selbstporträt (1660).
Nat. Gall., London.

Digitized by Google

Abb. 238. Simsons Hochzeit (1638). Gal. Dresden.

Abb. 239. Rembrandt, Prediger Anslo (1641). K. Friedrich-Mus., Berlin.

Digitized by Google

Abb. 240. Rembrandt, Opfer Manoahs (1641). Gal. Dresden.

Digitized by Google

Abb 241. Rembrandt, Jakobs Segen (1656). Gal. Kassel.

Digitized by Google

Abb. 242 Rembrandt, Die Staalmeesters (1661). Rijksmus., Amsterdam.

Digitized by Google

Abb. 243. Rembrandt, seine Mutter (um 1630). Radierung. B. 343.

Abb 244. Rembrandt, Der ältere Haaring (um 1655). Radierung B. 274.

Digitized by Google

der Silhouetten und das Aufgeregte der Bewegungen, während auf dem späteren Stück das psychische Moment wundervoll abgeklärt gegeben ist.

Die zwei knieenden Figuren sind ähnlich wie beim Anslo zusammengeordnet: die Frau als Profilfigur in ihrer Stellung die Tiefenrichtung markierend, zugleich ruhevoll und gehalten; der Mann in voller Vorderansicht, breit und schwer als raumfüllende Masse wirkend. Das seelische Sentiment kommt in dem vom flammenden Glanz des Engels bedingten Augenniederschlag des bleichen Gesichtes gegenüber den kleinen, flackernden Lichtern, die auf den vielen Falten des Mantels hin- und herzucken, wundervoll zum Ausdruck. Wie unter dem schweren Druck des Wunders wendet er das Gesicht, fast schmerzvoll bewegt, nach rechts ab und erhebt, als ob er sich schützen wolle, beinahe unbewußt mechanisch die betenden Hände gegen den Engel hin. Gleich heroisch grandios ist die Farbenkomposition: aus dem indifferenten Grau der Schatten im Hintergrund entwickelt sich nach links der leicht gelbliche Schimmer des Engels und das Rot des brennenden Feuers; nach rechts verdichtet sich dieser Ton in dem Karminrot des Mantels Manoahs zu festen Massen, die in volleren kühleren Tönen in dem leicht violettlichen Mantel und in dem Zitronengelb des Gewandes der Frau ihre stärksten Akzente finden. Alles in allem gehört das Opfer des Manoah, was Einheit der psychischen Stimmung und künstlerischen Gestaltung betrifft, in seiner seelischen Erhabenheit und der künstlerischen Schönheit der Erscheinung, zu den Meisterstücken Rembrandts, zu den vollkommensten Schöpfungen malerischer Phantasie.

Wir kommen nun zu Rembrandts berühmter „Nachtwache"; 1642 vollendet, muß sie in der Anlage unbedingt vor dem Dresdener Bild liegen. Der Künstler gebraucht hier noch die starken Lichteffekte, die er in der vorigen Epoche, d. h. vor 1640, anzuwenden pflegte. Er bildet zunächst vorn auf dem gelben Gewand des Offiziers mit der Lanze in der Linken ein starkes Lichtzentrum, das sich in der roten Schärpe und dem dunklen Kostüm des neben ihm herschreitenden, die Linke pathetisch vorstreckenden Offiziers zu tiefster, wärmster Farbenpracht entwickelt, nach rechts jedoch allmählich in den Hintergrundtönen versinkt und nur noch einmal an der großen Trommel aufflackert. Nach links hin bildet er in dem warmen Lichtton, der das lichte Gewand, und blonde Haar des knieenden Mädchens umstrahlt, ein zweites Zentrum, das mehr in den Raum hineingeschoben, auch die Tiefe betonen soll. Es ist eine Fülle von Tönen, Helldunkelschattierungen, Farbenakkorden, aber der Künstler ist scheints nicht ganz Herr der Aufgabe geworden. Das Vielfigurenbild, die Massenkomposition lag außerhalb der schöpferischen Begabung des Meisters. Durch übertriebene Bewegungen und starkes Gestikulieren sucht er die Gestalten zu beleben; aber einen einheitlichen Schwung vermag er nicht in die Massen



Digitized by Google

zu bringen. Man denke an die genialen Leistungen des Rubens auf diesem Gebiete, an dessen Amazonenschlacht oder an den Tanzreigen. Auch malerisch bezwingt der Künstler nicht die Raummasse. Die Licht- und Schattenkontraste, die sich im Laufe der Zeit durch Nachdunkeln und Einsinken der überleitenden Zwischentöne verstärkt haben, zerreißen die Gruppen, isolieren die Gestalten, die bald dunkel kulissenhaft, bald fleckig hell im Bilde auftauchen. Das Figürliche häuft sich, schiebt sich, drückt sich, ohne daß eine klare räumliche Wirkung erzeugt wird. Auch die verschiedenen Löcher, die in die Figurenmauer geschlagen sind — so steht rechts ein dunkler Fleck dem durch das sekundäre Lichtzentrum links gewonnenen hellen Loch gegenüber — vermögen nicht die Vorstellung malerischer Weiträumigkeit zu wecken. Das Gesuchte der Affekte, die Übertreibungen in den Gesten sowohl wie in den Lichtkontrasten, dazu die unangenehme Wirkung, die durch das intensive Hervorschreiten der Gestalten aus der Tiefe nach vorn zum Bilde heraus entsteht, so daß wir an die Dekorationsmalerei denken müssen, entfremden uns dies an Umfang größte Bild des Meisters. Trotz seiner vielfachen Einzelschönheiten, die besonders in dem angenehmen Wärmegrad des Kolorits liegen, trotz der Versuche, eine monumentale Lösung in figürlicher wie malerischer Richtung zu gewinnen, vermag das Ganze sich nicht zu einer Einheit zusammenzuschließen.

Bald überholt sich der Meister und wandelt weiter auf den neuen Bahnen, die er schon mit dem Anslo und mit Manoahs Opfer betreten hat. Interessant ist es, wenn er frühere Motive wiederholt. So erscheint sein Christus und die Ehebrecherin in London von 1644 wie eine Korrektur des Simeon im Tempel im Haag von 1631 in der Art, wie er mit neuen, rein malerischen Mitteln, d. h. durch Tonstimmung eine große, räumliche Einheit schafft. Früher suchte er die Figuren mit spitzen Lichtern und in scharf gezeichneter Silhouette herauszuarbeiten, so daß ihnen immer etwas Zeichnerisches, Reliefartiges anhaftet; ebenso konnte er nicht umhin, dem hohen Kirchenraum mit Hilfe hineingezeichneter Pfeilerarchitektur einige struktive Linien zu geben. Dazu ist der Lichtton blaßgrün und grell, der Farbauftrag glatt und glänzend. Aber das wird des weiteren ganz anders. Da erfüllt er den weiten Raum mit einem tiefen, tonigen Helldunkel. Warm getöntes Licht modelliert in diese Tonmasse die Figuren hinein. Schneidende Linien, grelle Lichter fehlen durchaus; in der Vorstellung überherrscht die Raummasse als Ganzes. Einige weiche Lichter auf dem farbigen Kleid der knieenden Ehebrecherin, auf dem Orangerot des Gewandes Christi oder auf dessen blondem Haar, endlich, zart andeutend, die duftigen Lichter auf den Säulen oder dem Altar u. a. genügen, die verschiedenen Tongrade des Helldunkels, die Tiefenmaße des Raumes anzugeben.

Digitized by Google

Damit ist endgültig das beschränkte, lineare Prinzip der italienischen Raumkonstruktion überwunden. Man braucht nicht mehr den Raum zusammenzubauen, zu konstruieren, er ist zur Vorstellung geworden und von jetzt ab ein der ganzen Menschheit gehörender Begriff. Das ist ein ungeheurer Gewinn, der gewiß schon von anderen Geistern, besonders von den holländischen Landschaftsmalern vorbereitet wurde. Aber das konnte immer als Kleinmalerei gelten. Rembrandts ungeheures Verdienst ist es, diesen malerischen Raumbegriff als Grundthema für die große Malerei aufgestellt zu haben. Mit dieser Monumentalisierung des Themas von intimer Raumstimmung zu wuchtiger Raumgröße ist erst der Sieg über das vielfach monumentalisierte Formproblem errungen.

Betrachten wir das Thema einmal näher. Der Raum erhebt sich als unbegrenzte, tonige Masse; in dies Helldunkel hinein arbeitet der Künstler, modellierend mit Lichtern und sich abtönenden Schatten, die Tiefen. Das Helldunkel des geschlossenen Raumes — für das Freilicht ist es die Atmosphäre — wirkt als Körper, und die kräftigeren oder zarteren Grade der Lichter bestimmen die Formen dieses Körpers. Wenn der Künstler diese Wirkungsmittel durch Überschneidungen oder Hintereinanderschieben der Figuren unterstützt, so erhöht sich damit der Effekt; aber das sind doch nur untergeordnete Mittel. Ein besonders bezeichnendes Dokument der neuen, rein malerischen Gestaltung ist die Heilige Familie in Petersburg von 1645; ja, sie wirkt gegenüber der Münchener Heiligen Familie von 1631 geradezu wie ein Protest. Wenn auf dem Frühbild die Formerscheinung der sitzenden Maria plastisch klar und geschlossen herausgebildet war, wenn da sich der dreidimensionale Block der statuarischen Erscheinung deutlich isolierte und mit den Gegenständen daneben, mit der Wiege und dem sich zuneigenden Joseph zu einer plastischen Masse zusammenschloß, so sind hier die Grenzen der Einzelform, der Gestalten überall nach Möglichkeit verwischt. Weder Linie, noch modellierte Form ist mehr vorhanden. Wir sehen nur Lichter und Abtönungen; das dunkle, blaue Mantelstück auf den Knieen der Maria ist dazu da, die Leuchtkraft der warmen Lichter, die um das Kind in der gelben Wiege strahlen, oder die breit auf dem offenen Buch in der Linken der Maria flackern oder die über das rote Kleid bzw. über das Gesicht der sich liebevoll zuneigenden Mutter gleiten, um so lebendiger wirken zu lassen. Das Engelchen links oben wirkt mehr wie ein irrendes Licht. Das Schweben dieses lichten Körperchens in dem Helldunkel des Raumes charakterisiert die wundervolle Tragkraft des Lichtes im Helldunkel. Diese Bilder aus der Mitte der vierziger Jahre — zwei Anbetungen der Hirten in München und London sowie die sogenannte Holzhackerfamilie in Kassel — bedeuten den Höhepunkt seines warmen, tonigen Helldunkels, wo es dem Künstler in der Hauptsache um die reiche



Digitized by Google

Dämmerstimmung dieser Interieurräume zu tun ist. Er modelliert mit dem oft etwas rötlichen Licht in den Raumkörper hinein, dessen räumliche Realität er zuerst einmal fest zu erfassen sucht. Er ist in diesen Jahren der ausgesprochene Realist des tonig gestimmten, malerischen Raumbildes.

Auch die Porträts der Zeit haben etwas von der mit breitem Pinsel, mit derber Hand gekneteten Tonmasse. Wir spüren auch hier etwas von der Einheit der Materie, aus der heraus sie zusammen mit der Umgebung gebildet sind. Nicht das farbig leuchtende Fleisch, das bisher so ganz im Rubensschen Sinne im Mittelpunkt der sinnlichen Darstellungsfreude gestanden hat, nicht das buntschillernde Gewand, das den jungen Rembrandt schon so gereizt hat, überhaupt keinerlei Stofflichkeit lockt ihn. Allein die malerische Materie des räumlichen Helldunkels steht im Brennpunkt seines Interesses. War es, weil in seine Seele seit dem Tode der Saskia und mit seiner beginnenden Vereinsamung trübe Stimmung eingetreten war, scheint ihm damals, wenn auch vorübergehend, d. h. bis 1652, selbst die Freude an der farbigen Schönheit der Erscheinungen verloren gegangen zu sein. Aber noch mehr: damals hat er endgültig das traditionelle Schönheitsideal hingegeben. Rembrandt ist der Maler des Häßlichen geworden. Wir sind erstaunt, auf genannten Bildern ausgesucht häßlichen Typen zu begegnen. Das hat dem Meister einen gewissen Ruf eines groben Realisten verschafft. Er war gewiß nicht der erste, der nicht mehr in den geschniegelten Schönheitstypen der Antike oder in den eleganten Erscheinungen und Idealtypen der Gotik Genüge fand. Schon die Renaissance, vor allem Donatello hatte klar den Satz aufgestellt: „Allein das Charaktervolle ist schön!", und für ihn bedeuteten Ausdruck und Festigkeit der Form zugleich Schönheit. Es war nun in einer Zeit, als von neuem eine weibische Kunst, die französische Kunst mit ihrer polierten Eleganz und oberflächlichen Pikanterie neben akademischer Glätte ihr Haupt erhob, daß Rembrandt noch ein gut Stück weiter in der Vernachlässigung der äußeren Formenschönheit gegangen ist. Er vernachlässigt die Form um der großen malerischen Einheit willen, indem er alles der Geschlossenheit der Helldunkelstimmung, der Festigkeit eines großen Raumkörpers unterordnet.

Der gewaltigen Aufgabe strebt er durch Entwicklung der technischen Hilfsmittel gerecht zu werden. Er beginnt breit mit dem Spachtel zu arbeiten; zunächst vielleicht, weil er negativ jener alten, glatten Politur der körperlichen Form, der plastisch festen Modellierung der Einzelobjekte ein Ende machen will. Er vermag eben den Körper, den Farbenton, den Lichtfleck nur als einen Teil des malerischen Gesamtbildes zu sehen. Damit ist an sich schon die Schönheit der Form erledigt, und so haben wir keinen Grund, Rembrandt als den Maler des Häßlichen herauszuheben. Ob formschön oder formhäßlich, das ist eben gleichgültig, die Form existiert nicht mehr

Digitized by Google

als ein Ding für sich. Sie ist nur ein Teil des malerischen Ganzen. Wenn wir vor ein antikes Gemälde oder ein formvollendetes Werk der Renaissance treten, so genügt uns ja auch eine vollendete, formale Gestaltung. Fragen wir aber nach koloristischen oder malerischen Qualitäten, so werden wir enttäuscht. Die zumeist vorhandene, harte Buntfarbigkeit, könnten wir auch als häßlich verdammen. Auch die klassische Kunst ist immer nur einer Schönheit gerecht geworden. Es gibt ebenso verschiedenartige Schönheiten, wie Stileinheiten. Linie, Fläche, Form, Farbe, Licht, Ton und Raum sind die Achsen, um die diese Schönheiten sich bewegen und mit denen sie gestalten. Es gilt immer erst zu prüfen, welche Schönheit die gewollte ist. Und nur auf diese kann sich die Kritik, ob schön oder häßlich, ob gut oder unzulänglich, beziehen.

Mit Rembrandt rücken wir eben in eine neue Epoche der Sehgewohnheiten, in eine neue Art des Sehens hinein. Man muß sich jetzt daran gewöhnen, die Dinge nicht mit dem Auge des auf Formschönheit bedachten Ästheten und Klassizisten, sondern mit dem freien Blick des weitseherischen Malers anzusehen. Rembrandt selbst schreibt einmal an Huygens, als er ihm ein Bild schenkt: „Hängen Sie das Bild in ein starkes Licht und so daß man weit davon abstehen kann." So wollen seine Bilder Distanz haben, sie brauchen Licht und Raum um sich. Es wäre interessant, über die Qualität der räumlichen Umgebung, deren seine Bilder zur vollen Wirkung bedürfen, nachzudenken. Bisher, d. h. bis 1640, überherrscht noch das ganzfigürliche Bild, dazu das Hochformat. Wir werden noch an das barocke Altarbild und Rubens erinnert. Um 1640 tritt auch im Format deutlich eine Wandlung ein, das Breitbild entwickelt sich, und zugleich verringern sich die Größenmaße. Das konnte nicht nur einer Laune entsprungen, nicht Zufall sein. Die Bestimmung des Bildes ist eine andere geworden. Diese neue Bestimmung aber wurzelt eigenartiger Weise tief in Rembrandts innerstem Ich. Noch bis zum Anslo und zur Nachtwache hat der Künstler in der Öffentlichkeit drin gestanden. Er hat Bilder und Porträts im Auftrag gemalt. Jetzt aber, beginnend etwa mit dem Tode der Saskia, als er sich ganz einspann, malt er die Bilder nur für sich. Jetzt wird das Bild rein künstlerisches Problem. Daß er aber nicht nach Muster der französischen l'art pour l'art-Helden im Malexperiment stecken geblieben ist, sondern daß jedes Bild gerade in dieser Zeit ein hohes Seelenbekenntnis bedeutet, daß die innerliche Kraft des schöpferischen Ichs immer mächtiger herausdrängt und immer wuchtigere Akkorde in Ton und Farbe für die Stimmungen seiner Seele findet, das ist die Größe seines Genies, macht ihn zum einzigen Klassiker der Malerei, der weit über dem kühlen Velasquez steht.

Er sucht weiter dies malerische Problem des Helldunkelraumes in seiner ganzen Schwere zu erfassen. Um 1645 hat er es gewissermaßen

Digitized by Google

ergründet und die weiche Tonigkeit des Helldunkels als Grundform gebildet. Aber dieses Helldunkel erscheint schwer und massig, es hat barocke Körperlichkeit und wir können nicht nur bei den Rubensartigen Formbildungen der vorigen Epoche, sondern auch bei der Massigkeit dieses Helldunkels von dem Barockmeister Rembrandt reden. Dann aber erwacht in diesem Meister, der so gerne orientalische Stoffe und Juwelen um sich sah, die angeborene Farbenfreude und er geht nun an die reichere Ausgestaltung und farbige Belebung, an die Vertiefung und Ausschmückung heran. Es fängt schon wieder über farbigen Gewändern oder stillen Wassern an zu schillern. Dann kommen zwei Meisterstücke, der Barmherzige Samariter und Christus in Emmaus (Abb. 197), beide im Louvre. Er arbeitet sichtlich auf eine Auflockerung des Helldunkels aus jener barocken Massigkeit heraus zu feinerer Durchsichtigkeit und zarterer Farbstimmung. Der Hintergrund lichtet sich auf, das Licht streift leicht daher, und es kommt ein farbiges Zittern der Lichtkörper vor der grauen Wand oder der Nische in die Luft, die uns zum Bewußtsein einer lebenspendenden Atmosphäre bringt. Die Tongrade der Lichter bereichern sich besonders auf dem Emmausbilde (Abb. 197) außerordentlich: vom weißen Tischtuch bis zum dunklen Schatten rechts, zur grauen Wand und zu dem verklärenden Schimmer um die Büste und den weichen, lichtumflossenen Kopf Christi schillern farbige Lichter in fleckigem Farbauftrag, während in den Gewändern der Jünger wärmere Töne, ein kräftiges Rot und Goldgelb angeschlagen werden. Neutraler im Gesamtton ist der Barmherzige Samariter. Toniges Helldunkel, das auf der Mauer hinten spielt, und zarte Lichtmodellierungen verleihen ihm eine wunderbar geschlossene, Wirkung von außerordentlicher Innigkeit. Nur einige warme Farben, Ockergelb und Rot, geben einen besonderen Akzent. Die ruhevolle Haltung der Gestalten, die stillschwingende Rhythmik, die in ihren Bewegungen liegt, erhöht die Wirkung dieses hoheitsvollen Werkes.

Stärker sprechen aber die Farben auf der Susanna im Bade in Berlin von 1647. Das glühende Rot im Manteltuch vorn und das Grünlichgrauviolett sind konträre Pole, zwischen denen aus tiefem Grunde heraus farbige Mitteltöne, das warme Karnat der Susanna und die grünlichblauen im Gewand des jüngeren Juden, wiederum komplementär herausklingen. Das weiße Tuch der Badenden leuchtet hell neben den fast schwarzen Schatten rechts auf. Das Helldunkel ist von größter Massigkeit und Schwere, es besitzt außerordentlich viel Körper. Die Farbenskala hat mit seinen starken Kontrasten noch etwas von Rubens; ich möchte darum fast vermuten, daß das Bild in der Anlage älteren Datums ist, wofür das Vorhandensein eines ähnlichen Stückes im Haag aus dem Jahre 1637 des weiteren spricht. Freilich wird ein Vergleich mit Rubens' Andromeda, ebenfalls in Berlin,

Digitized by Google

trotzdem sie ähnliche Farbenkomposition zeigt, die fundamentalen Unterschiede der beiden Meister charakterisieren. Rubens gibt im Gesamtcharakter doch helle Farbwerte; der Hintergrund wird hell und durchsichtig, demgegenüber die Figur vollplastisch und schwer heraustritt. Bei Rembrandt dagegen ist der Hintergrund in tiefstes Dunkel getaucht, und der Körper der Badenden leuchtet hellstrahlend aus den dunklen Schatten gleich einem blitzenden Juwel in schwerer Fassung auf; Rubens ist lebensfreudig und heiter, Rembrandt phantastisch und nachdenklich.

Seit 1652 wo der Künstler sein malerisches Programm gefunden hat, kommt die Maltechnik zu bedeutsamer Entwicklung. Noch in der vorigen Epoche hat er immer an einem plastisch modellierenden Farbauftrag festgehalten. Wenn der Strich sich auch da schon lockerte, so war es doch, wie bei Rubens, jene pastose, fette Malerei, die nie die Körperlichkeit der Farbmasse vergessen läßt. Wir erkannten, daß Rembrandt gleich Rubens die alte Schule der plastisch bildenden Formgebung durchgemacht hat. Diese volle Beherrschung der Form gab auch ihm nun aber die Freiheit, sicher und ohne, wie unsere Modernen, dilettantischem Kolorismus zu verfallen, diese Form aufzulösen und das, was für den malerischen Effekt das Bedeutsame ist, herauszuheben, das Unwichtige aber freischaltend zu unterdrücken oder den Pinsel breit und locker in temperamentvollem Strich zu führen. Gewiß kam auch Franz Hals' Einfluß mitwirkend hinzu. Vielleicht geben die Porträts mit dem immer gleichen Motiv der Büste am besten die Skala der fortschreitenden Technik an. Gerade das nächste Jahrzehnt ist überaus reich an Porträts, und wir sehen deutlich, wie die Pinselführung immer breiter wird, die Farben sich mehr und mehr lockern, wie auch der letzte Rest formbildender Modellierung einer breiteren, malerisch koloristischen Wirkung geopfert wird (Abb. 237). Als freier Meister der farbigen Palette ersetzt er die Formwerte mehr und mehr durch Farbwerte. Das Helldunkel gibt den Grundton an; bald läßt er aus dunklem Grund einen warm leuchtenden, farbigen Körper, tief rotleuchtende Gewänder herauswachsen, bald wieder bleibt er ziemlich farblos und akzentuiert den graubraunen Mittelton, bald wieder verklärt er das Gesicht in einem zart goldgelb schillernden Licht, wie etwa bei der Hendrickje Stoffels im Louvre, während die gleiche in Berlin für die erste Manier mit ihren tonigen Farben charakteristisch ist. Bald modelliert er in zartem Lichtschimmer, bald in massiven Schatten; bald ist es ihm um die feinen Übergänge und Zwischentöne zu tun, bald wieder arbeitet er auf lebendige Fleckenwirkung hin, indem er die Zusammenhänge lockert und mit breitem Pinsel hinstreicht. In lebhaften Farben gemalt, indem bei dem fleckigen Farbauftrag die Farben von dunklem Grund aufleuchten, ist Joseph vor Potiphars Weib in Berlin (1654) oder das Tote Schwein im Louvre. In breitem, aber weichem

Digitized by Google

Strich und reicher Farbenglut ist der herrliche Kopf eines Rabbiners in Dresden. Bathseba im Bade im Louvre ist das hervorragendste Beispiel für die weiche Behandlung des Frauenaktes in dieser Zeit.

Dann aber kommen einige Hauptstücke. Zwei stammen aus dem Jahre 1656. Das eine, die Anatomie des Dr. Johan Deyman in Amsterdam, ist dazu nur Fragment. Aber sie ist auch so ein interessantes Dokument für die gewaltigen Wandlungen im Malerischen, die Rembrandts Kunst durchgemacht hat. Seine frühe Anatomie des Dr. Tulp im Haag von 1632 erscheint daneben im Aufbau gekünstelt, in der Modellierung hart, im Lichte kalt, indem auch die gesuchten Gesten und die dramatische Aktion kein rechtes Leben hineinbringen. Das ist nicht lebendiges Fleisch, sondern Wachsfigur, nicht sinnliche Farbe, sondern Anstrich, nicht malerischer Raum, sondern Relief. Auf dem späten Stück sind die Figuren in ein feines Helldunkel eingebettet; dieses Helldunkel ist jetzt der Körper, der zum Raum geformt werden soll, in dem das Fluidum Licht den belebenden Hauch ausströmt. Das Problem der Form ist endgültig überwunden und es ist seit Rembrandt für die Menschheit abgetan. Jetzt ist das malerische Problem der Tonstimmung aufgestellt und erobert. So sind es zwei Welten, geschieden durch das durchaus andere Geartete des künstlerischen Problems, die sich bei den beiden Bildern vor uns auftun. Erst bei solchen Vergleichen begreifen wir dies Gewaltige der Tat, das Reformatorische, das Revolutionäre an Rembrandts Werden und Schaffen. Wie ein scharfer Riß geht es mittendurch: dort die alte Zeit, die plastische Form, hier die neue Welt, der malerische Raum, besser gesagt die malerische Tonstimmung, dort Zeichnung und Modellierung, hier Farbe und Helldunkel; dort Figurenkomposition, hier Licht- und Schattenspiel.

Wesentlich farbreicher ist das andere Stück, Jakobs Segen in Kassel (Abb. 241); es ist eine wundervolle Farbensymphonie in goldigem Licht. Das Hinüberschwingen der tiefen, warmen Töne vorn in kräftige, rote Farben im Vorhang und im Gewand der stehenden Frau zu dem lichten Goldgelb, das auf der Hauptgruppe liegt und in das zarte Grau des Hintergrundes hineinspielt, all das ist von außerordentlicher Schönheit und Fülle. Der Wärme der Akkorde, der Weichheit der Farbmassen entspricht die tiefe Innigkeit des Ausdruckes. Es ist eines der schönsten Beispiele jener herrlichen Seelentiefe Rembrandts, von der wir noch zusammenhängend sprechen werden. Man beobachte aber einmal, wie sich das Thema des strahlenden Lichtzentrums im Bild unendlich bereichert und malerisch ausgestaltet hat. Gegenüber den harten, spitzen Lichtern auf den Frühbildern, der kalten Lichtsphäre von dereinst, wo eben das Licht wie von metallischen Körpern abprallte und auf Form wie Farbe grell reflektierte, hier ein wundervoll melodischer Zusammenklang aller Er-

Digitized by Google

scheinungsformen. Farbe und Form, Licht und Schatten sind ohne jede scheidende Schärfe begrenzender Linien zusammengeschlossen. Wir gewinnen unbedingt den Eindruck, daß alle Wirklichkeit eine weich bewegte von Licht belebte, farbige Materie ist. In diese weiche Substanz wühlt das Licht seine Tonwellen und es entsteht jener melodische Zusammenklang aller optischen Werte. Das ist reinste Malerei, da gibt es keine Sonderdinge mehr, Begriffe, wie Licht oder Form, Farbe oder Licht für sich, da ist alles eins und zusammengeschlossen im optischen Wesen der sichtbaren Sinnlichkeit, in der malerischen Konzeption des Künstlerauges. Hier vollendet sich das, was Rembrandts künstlerische Entwicklung vorbereitete. Von den Glanzreflexen der Jugend übergehend zu der Körperlichkeit in Licht und Schatten in der zweiten Epoche, kam das allmähliche Verschmelzen von Licht und Schattensphäre in der dritten Epoche und endlich hier die Vollendung im musikalischen Zusammenklang aller optischen Werte. Wie herrlich der volle, leuchtende Kopf des alten Jakob, wie entzückend weich die Kinderköpfe, die wunderbar lichtumhüllte Hand und die Farbigkeit ringsum! Zu der malerischen Schönheit kommt die Seelenschönheit, die aus der wundervollen Stille des Momentes hervorklingt. Nichts mehr von Pose und romanischer Dramatik, sondern weiche germanische Stimmungswärme und Wahrhaftigkeit.

In dieselbe Zeit gehört sicher auch ein drittes hervorragendes Stück, David vor Saul im Haag. Aus tiefem, fast schwarzem Untergrund erhebt sich ebenso plump und formlos wie farbenprächtig und malerisch weich dies Gestaltenpaar mit dem Harfe spielenden David rechts und dem vor Rührung heulenden Saul, der sich ungeschickt eine Träne am Vorhang trocknet. Das Thema paßt wunderbar zur künstlerischen Auffassung. Wie dieser David in die Saiten greift und aus ihnen uns Melodien, Akkorde entgegenklingen, die ihren reichsten Widerhall in der Gestalt des Saul finden, ist es im Bild. Farbenmelodien lösen sich aus des Helldunkels Tiefen und sie hallen am herrlichsten und reichsten in Sauls Gesicht in seinem farbig schillernden, hellen Gewand wieder, vor allem aber in dem buntleuchtenden Turban. Es ist ein Meisterstück klingender, überströmender Farbigkeit in zumeist gelben Tönen bei ganz grobem, dickem Farbauftrag.

Der Künstler zeigt sich weiter in einigen Bildern des letzten Jahrzehntes, wo er in das Monumentale und das Großfigurige übergeht, weiter von überraschender Größe und Weichheit zugleich. Fünf große Bilder sind zu nennen: Ahasver und Haman beim Mahl der Esther in Moskau von 1660, die Staalmeesters und die Judenbraut (um 1668) in Amsterdam, das Mahl des Claudius Cuilis in Stockholm (1661) und das von einem wundervollen farbigen Akkord in Rotgoldgelb beherrschte Familienbild in Braunschweig von 1669. Das Bedeutsame ist, daß alles, was Licht ist, Farbe hat. Dabei

Digitized by Google

gehen die Schattentöne in der anfänglich braunen Untermalung zu einem mehr indifferenten Grau über, das jedoch nie kalt wird. Das Herauswachsen der Farben im Licht aus diesem tonigen Grundton heraus wird nun nicht etwa nur durch Schattenmodellierung gewonnen. Das Wirksamste bei seiner entwickelten, fast schon impressionistisch wirkenden späten Manier ist das geistvolle Arbeiten mit dem zitternden Lichtschimmer, der sich über alles legt. Wie ein feines seidenes Gewebe mit vielfältigen kleinen Lichtern springt und sprüht es, spritzig und zart, wie das Flimmern des Sonnenlichtes auf einer von leichtem Lufthauch gekräuselten Wasserfläche. Farbe und Licht sind eins; nirgends farbloses Licht oder toter Schatten. Die Wirkung des Fluoreszierens ist von außerordentlicher Schönheit und lebendiger Fülle. Ein Vibrieren, ein Zittern liegt in der Atmosphäre. Wir wissen nicht, ist der Körper verdichteter Schatten, ist die Farbe konzentriertes oder gebrochenes Licht. Auch hier dominiert Gelb; dazu kommt ein glitzerndes Rot, bald wärmer (Braunschweig), bald kühler (Amsterdam), ein tiefes Braun, während die Schatten des Grundes leicht ins Grau spielen. Bezeichnend für die letzte Zeit ist die Abnahme an sinnlicher Realität, indem auch die malerische Raumwirkung zurückgestellt wird und das Bild als ein farbiges Schauspiel behandelt wird. Ganz leise also geht der Meister hier in das dekorative Barock. Aber die Schönheit der Farbenakkorde ist wiederum in der Weichheit der Seelenstimmung des Meisters begründet.

Endlich ist noch der Staalmeesters in Amsterdam (Abb. 242) zu gedenken. Es war ebenso wie der Schwur der Bataver ein städtischer Auftrag, durch den dem alternden und verarmten Künstler wieder etwas geholfen werden sollte. Auch hier möchte ich dasselbe bemerken, was bei der Nachtwache zu sagen war. Der Künstler war nie geschickt, wenn er zeremoniell demonstrativ werden sollte, wenn er im Auftrag arbeitete. Es gibt kaum Künstler, die so wenig dekorative Begabung besaßen wie Rembrandt und Michelangelo. Sie beide arbeiteten so sehr mit der ganzen Intensität ihres Lebensgefühles und waren so durchdrungen vom Menschlichen wie Individuellen, daß sie sich bindenden Auftragsforderungen oder gar dem leeren Dekorativen, das eben ein rein auf das Ästhetische gestimmtes Wesen erfordert, nicht fügen mochten. Dieses späte Gruppenbild steht über der ostentativ dramatischen Gestaltung der Nachtwache. Das Thema ist wesentlich intimer gefaßt: nicht die prunkhaft dekorierten Schützen schreiten daher, sondern hier sitzen die Zunftmeister im dämmerigen Zimmer beieinander. Auch sie haben etwas Gepostes, auch hier stört der mangelhafte Abschluß nach außen. Die Gestalten sind gestellt, sie fühlen sich angesehen, und damit verliert die Szene an Intimität. Trotzdem besitzt die Einheit der Stimmung, die schöne Ruhe des dämmerigen Helldunkels die faszinierende Gewalt, die eigentlich in Bewegung und Haltung

Digitized by Google

verstreuten Gestalten eng zusammenzuhalten und die durch das Hinausblicken aus dem Bilde gesprengten Grenzen zwischen Bild und Beschauer wieder zu schließen. Der große, warme Farbakkord wirkt weiterhin bindend: Die tiefrote Tischdecke, umspült von braunen Schatten und breiten Lichtern, gibt nach vorn den Abschluß, ebenso wie im Grund das tiefe Braun der Holzverkleidung und das lichte Grau der Wand die Grenze setzt. Die Gestalten selbst werden durch die Einheit des Kolorits, das Schwarz der Kostüme und Hüte, das Weiß der Halskragen und das warme, leuchtende Karnat in sich zusammengestimmt. Das alles klingt so einheitlich zusammen, daß wir vor dem Bild ganz von Weichheit erfüllt werden.

Kommt man von der Nachtwache, so übt nach jener Dramatik und Unruhe die wunderbar milde Stimmung, welche über dem Bilde liegt, wie ein Zauber. Auch wenn wir an Fr. Hals Doelenstücke denken, mit ihrer lebendigen Farbigkeit, wird uns gerade hier die Seele des Meisters offenbar. Es muß eine verschlossene, unbeholfene Natur mit einer außerordentlich milden Grundstimmung gewesen sein, weich, nachgiebig, gewiß im Leben eher energielos und den Schwankungen des Schicksales leicht erliegend.

Wir kommen damit zu der Psyche des Meisters. Ich habe bisher nur von Licht, Farbe, Ton, Helldunkel gesprochen. Es gilt aber noch von den inneren, seelischen Momenten zu sprechen. Denn hinter dem großen Meister steht ein großer Mensch. Die innerliche Vertiefung in den Stoff, den er zumeist der biblischen Geschichte, vorzüglich dem Alten Testament entnahm — auch die Wundertaten Christi nehmen einen breiten Raum ein — steht in der Kunst fast einzig da. Alle traditionellen Schemen beiseite lassend, ist er an die Vermenschlichung der Erzählungen gegangen und hat damit eine herrliche Bilderbibel geschaffen von solcher Eindringlichkeit, daß alle anderen Darstellungen der Art in der Phantasie der Menschheit zurücktreten mußten. Er ist der moderne Bibelerzähler gewesen. Diese Innerlichkeit wird durch die künstlerische Größe der Gestaltung erhöht.

Nochmals nehme ich sein klassisches Werk, seinen Christus in Emmaus (Abb. 197), der als die idealste Verkörperung dieser Szene im nordischen Geiste angesehen werden muß. Sie ist gerade gegenüber der in ihrer Weise gleich vollkommenen Darstellung des Rubens (Abb. 195) von außerordentlicher Charakteristik. Rubens erfüllt die Szene mit volltönendem Pathos; daß seine Gestalt Christi auch von höchster sinnlicher Schönheit ist und so als göttlich erhaben erscheint, ist für ihn, den Schüler der großen Klassiker der Hochrenaissance, selbstverständlich: das edle Profil des Kopfes, der sprechende Augenaufschlag, die hoheitsvolle Geste, all das beherrscht diese plastisch gesehene Gruppe. Ganz anders Rembrandt; gegenüber der statuarischen Schönheit des Rubens stehen seine malerischen Schönheiten, die eben der stillen, weichgetönten Stimmung seiner Seele entsprechen.

Digitized by Google

Hier wird uns offenbar, was Stimmung heißt. Die Welt hat es bis dahin noch nicht so deutlich gesehen, daß das innige Zusammenwirken der realen Umgebung, in der die Menschheit sich bewegt, mit den Empfindungen unserer Seele erst die Schönheit und Einheit im Kunstwerk ausmacht. Dieser Raum entbehrt jeder Architektur, und die Figuren versagen vollkommen, was Formschönheit und Plastik betrifft. Eine glatte Wand, schmucklos und kahl, eine Christusgestalt ohne Schönheit der Zeichnung oder ohne edle Formbildung. Also weder architektonische, noch plastische Schönheit; aber wo liegt der Kern dieser neuen Schönheit? Es ist die malerische Schönheit, die überall dort ist, wo das Licht hindringt und sein Leben ausströmt, ja die gewiß am stillen Ort, in dem schlichten Zimmer dieser holländischen Häuser ungestörter herrscht als in den Prunksälen italienischer Paläste. Dringt in solche schmucklosen Räume, deren Wände nicht durch beliebige Dekoration zerrissen werden, das Licht hinein, sei es laut flutend am hellen Sommertag, sei es sanft tönend und klingend am grauen Wintertag, am dämmerigen Morgen und düsteren Abend, immer wird etwas wach werden. Das ist jenes neue Etwas das der romanische Süden, die Antike oder der Orient nicht kannten, also der Menschheit unoffenbart, verschlossen blieb, bis dieser Rembrandt diese Pforten einer neuen Welt öffnete. Es ist die malerische Schönheit und in dem Erfülltsein von Gemütsstimmung verklärt sich alles, auch das Häßliche. Jene Stimmung zum stillen Genuß solcher Schönheit kommt in jenen Momenten des Lebens über uns, wo wir nach des Tages Arbeit, nach inneren Kämpfen und schwerem Ringen ausruhen möchten, wo wir gerne allein mit uns sind und am liebsten schweigen. Es kommt so etwas wie milde Auflösung im Allgefühl über uns; denn das Licht ist die Seele des Alls. Und in uns wird etwas wie Befreiung wach. Die eben noch lauten Klänge in unserem Innern rauschen aus und wollen zu weichen Tonakkorden zusammenklingen. Und wie hier auch die Figuren diese „Stimmung" verkörpern, wie hier in den Gestalten der Jünger oder auf der hellen Tischdecke noch die Wellen innerer Erregung branden, spritzen, wie sie im Christus zu einem weichen, sanften Akkord zusammenklingen, wie die Wand dahinten ein leises Echo zurückschlagen läßt und alles Licht, alles Glimmen, Leuchten in der Atmosphäre wie das Zittern der Seele, der sich hier frei öffnenden Seele erscheint, das erst erhebt Rembrandt geistig und menschlich zu jener Höhe empor, macht ihn erst zum genialsten, zum vollkommensten aller Maler, weil seine Malerei große, monumentale Kunst und lebendiger, vollkommener Ausdruck seines menschlich hohen Wesens ist.

Ein neuer Menschentypus ist in Rembrandt monumentalisiert. Fern von jeder Rhetorik und Dramatik des Romanen, ist es die lyrische Seele des Germanen, das musikalische Wesen des Deutschen, das nicht in

Digitized by Google

starken Einzeltönen oder Akkorden Genüge findet, sondern nach Melodien, weichem Zusammenklang nicht faßbarer Klänge, nach dem kosmischen Akkord sucht, den wir malerisch oder musikalisch oder lyrisch nennen mögen, der aber in seiner innersten Art durchaus nordischen Ursprungs ist. Vielleicht erklärt ein Vergleich aus Rembrandts Schaffen selbst die Eigenart besser: Er hat als junger Künstler einmal dieselbe Szene auf einem Bild in Paris, Privatbesitz, dargestellt. Auch da ist schon Licht und Helldunkel, konzentriertes und verstreutes Licht, aber Christus erscheint hart umrissen wie ein dunkler Schatten und in pathetischer Pose; der Jünger ist wie von einem Gespenst erschreckt. Wir spüren, es ist noch der jugendliche, von Tradition und fremdem Einfluß benommene Rembrandt, der dann im Louvre aber ein Vollendeter ist als der Meister der Stimmung, der äußere Erscheinung und inneres Wesen wunderbar weich und mild zusammenstimmt. Bis dahin spielte sich alles Leben auf der öffentlichen Schaubühne der Welt ab und war alles an die Menschen gerichtet. Rembrandt verhilft endlich einer unendlichen Fülle von psychischen Regungen. d. h. jenen stillen Seelenstimmungen, zu ihrem Rechte. Wie ein Erlöser tritt er auf, ein Befreier von allem Pathos, von antiker und romanischer Rhetorik, von dem lauten Sprechen oder der Geschwätzigkeit des Südländers. Auch hier fällt der Wendepunkt in das Jahr 1640. Im Anslo beruhigt sich das rhetorische Pathos, es wird zu einem eindringlichen Sprechen ohne Pose. Dann kommt das Opfer Manoahs. Wie die stille Stimmung über dem tiefversunkenen Beten der Frau liegt, wie die Offenbarung über den Manoah kommt und gleichsam aus einem inneren Ringen gewonnen wird, wie ferner das Licht zum Träger dieser Stimmung wird und gleich einem zarten Lichthauch das feine Helldunkel lichtet, die Gestalten leise verklärt, das sind an sich schon ganz neue, seelische Momente, und die Art der Versinnlichung ist mit noch nie dagewesenen Mitteln rein malerischer Art gewonnen. Oder ist je anders eine gleichtiefe Darstellung des Barmherzigen Samariters gegeben, wie in dem Louvrebild? In Jakobs Segen ist der Moment, wie der greise Jakob wie tastend nur die schwere Rechte auf das Haupt des Enkels legt, voll Hoheit und Verklärung, die in goldenem Licht uns wie Offenbarung werden. Endlich der David vor Saul im Haag, eigentümlich formlos, plump, allen Anforderungen an Formschönheit oder Klarheit der Geste widersprechend, und doch wie wirkungsvoll und ergreifend ist die Szene gegeben! Ganz in sein Spiel versunken rechts der knieende David; verstohlen fast greift der alte Saul zum Vorhang, sich die Träne aus dem Auge wischend, dazu die tiefe Helldunkelstimmung, in welche die Gestalten gehüllt und eingetaucht sind. Also formlos, aber tonschön. Auch für diese beiden Stücke sind kleinlich, mit spitzen Lichtern gemalte Frühbilder des Meisters vorhanden, denen gegenüber in gleicher Weise der gewaltige Ent-

Digitized by Google

wicklungsgang des Meisters offenbar wird: Jakobs Segen in Belton-House und Saul mit David in Frankfurt, Staedel. Halten wir aber einmal das Selbstbildnis des greisen Meisters in London, Nat. Gall. (Abb. 237) gegen das des kraftvollen Mannes in Lichtenstein, Wien (Abb. 236), so wird uns offenbar, wozu er im Laufe eines entwicklungsreichen Schaffens gekommen ist. Nicht mehr die straffe Form mit plastischer Fülle modellieren, sondern mit lockerem, breitem Strich aus dem Dämmerschein, der tonigen Materie, aus dem dunklen Grund das farbige Phänomen des Gesichtes bilden, das ist sein Ziel geworden.

Man hat Rembrandts Können in Hinsicht auf die Typisierung gegenüber den Italienern herabgerückt. Es sei ihm nicht gelungen, Charakterköpfe, Typen zu schaffen, was die Italiener, gerade Michelangelo, um so vollkommener vermocht hätten. Mir ist solche einseitige Betonung der plastischen Individualisierung bei Rembrandt unverständlich. Er hat ja nie die formale Lösung gesucht; wie man bei seinen Gestalten von „unpersönlich" oder „maskenhaft" reden kann, ist unbegreiflich. Was Rembrandt typisiert hat, ist die Szene als Ganzes oder irgendein seelisches Moment: das Beten, das innige Insichversunkensein, das Klingen der Töne — kurz, er hat eben ein anderes Ziel als die alten Meister, er will nicht Menschentypen, Charaktere in formaler Hülle schaffen, sondern als Maler geht er zur Stimmung über. Er schafft Raumtypen, Stimmungstypen, wo der Zusammenhang zwischen innerem Wesen und äußerem Sichgeben allein durch die malerische Toneinheit gewonnen wird.

Noch wäre das ganze Radierwerk Rembrandts, Schöpfungen wie das Hundertguldenblatt u. a., heranzuziehen. Es ist wie immer ein ewig Unerschöpfliches, was solch ein Genius wie Rembrandt in sich birgt. Welchen Entwicklungsgang zeichnet etwa der Vergleich der frühen Radierung der Mutter in der feinen, spitzen Frühmanier (Abb. 243) zu dem weich im Licht geformten Haring (Abb. 244) an, und welche Seelenschönheit spricht aus dem predigenden Christus (Abb. 245)! Wie sehr er seine breite Manier in der Entwicklung einer stark impressionistischen Zeichnung fand, zeigt der Blick auf solch ein Blatt (Abb. 246) ganz grob in Tinte: es ist der geniale Maler Rembrandt, der auch mit der Feder Gemälde formt.

Man wird nie vergessen dürfen, daß in Rembrandt doch die nordische und die moderne Kunst zugleich, erst ihren Befreier gefunden hat. Für die Moderne ist eben sein nordischer Geist sieghaft gewesen. Es war ein Glück, daß er nicht nach Italien zog, sondern seiner Heimat treu blieb. Wie sich das Ernste, Nachdenkliche, das Innige, Intime seines Wesens nur aus seiner germanischen Rasse heraus erklärt, so ist auch sein malerisches Können, dies Erfassen des malerischen Problems mit Hilfe des Helldunkels, nur aus der landschaftlichen Umgebung, aus der nordischen Atmosphäre, aus

Digitized by Google

dem germanischen Allgefühl heraus zu begreifen. Seine Kunst war, wie die des Michelangelo, eine heimatliche Weise, eine Volkskunst. Der Eichstamm läßt sich nicht verpflanzen, und wollen wir in seinem Schatten stehen, so müssen wir uns auch in die Sonne stellen, in der er aufgewachsen ist. Jedenfalls hat der Künstler seine eigene künstlerische Formel gefunden und das zu einer Zeit, wo man wieder drauf und dran war, eigenes, germanisches Wesen dem romanischen Formalismus, d. h. glatter, höfischer, französischer Eleganz unterzuordnen. Er aber hat immer mehr sich selbst gefunden in jener idealen Verschlossenheit, die das Kunstwerk zum Selbstgespräch oder auch zum Zwiegespräch mit der Natur, zwischen der Seele des Künstlers und der Weite des Naturbildes macht. Darum war er zu seiner Zeit ein Vergessener, aber nochmals sei es betont, die Formel, die er fand, lag nicht etwa in Abstraktion oder abseits von den Bahnen des Irdischen, sie war durchaus bedingt in der Aufgabe selbst, in der malerischen Erscheinung der Wirklichkeit. Er war der große, schöpferische Genius der Malerei; er war es, der die Bildtafel zum kosmischen Raum formte, der ihr mit dem Atemhauch des Lichtes Leben und Seele einflößte. Erst seit ihm weiß die Welt, was Malerei heist, erst er hat der Menschheit die Augen geöffnet, die Seele im Malerischen freigemacht. Er hat den Raum individualisiert und das Helldunkel geschaffen, er war Interieurmaler und versenkte sich als solcher in die Fülle und Vielfältigkeit der Tonstimmung des geschlossenen Raumes. Die Kraft der Schatten, das Körperlich-Massige dieses Raumbildes, das Feste und Monumental-Schwere, das Realgegenständliche dieses Objektes „Raum" lassen ihn zugleich als Barockmeister ersten Ranges erscheinen. So steht auch er in seiner Zeit drinnen und repräsentiert in sich eine äußerste Kraftkonzentration dieser seiner Zeit. Er strebte weder aus seiner Umgebung, noch aus seiner Zeit ekstatisch heraus. Er war zugleich die verkörperte Volksseele. Er hat sich keine Paläste gebaut oder sich in höfischen Kreisen fernab von seinem Volke bewegt. So war er die vollendete Verkörperung verschiedenfacher Werte. Was Michelangelo der Renaissance, den Italienern und Romanen, der Plastik bedeutet, das ist für das Barock, für die Holländer und Germanen, für die Malerei der große Genius Rembrandt. Sie sind also selbst vollendete Typen ihres Wesens, ihrer Rasse, ihrer Zeit und ihrer Kunstweise. Das ist Genialität. Das ist ein Großes, das nie wieder erreicht oder übertroffen werden wird. Kommt wiederum ein ganz Großer, so hat er für seine ganz große, neue Seele auch neue Formen, ein neues künstlerisches Problem aufzustellen und zu lösen. Das ist unerbittliche Forderung an das Genie, das eben Intensität und Lebensfülle genug besitzen muß, dem überquellenden Gehalt seines Ich auch die monumentalste Fassung zu geben.

Diese Monumentalisierung des Helldunkels bedeutet den Sieg

Digitized by Google

des Malerischen im Bilde. Zur monumentalen plastischen Form der Romanen kommt dieser monumentale, vom Helldunkel erfüllte, malerische Raum der Germanen.

Über die Schule Rembrandts wollen wir uns kurz fassen. Immer ist es ja ein gewisser Maßstab für die Größe, daß die nachstrebenden Geister, mögen sie auch noch so geschickt Formeln und Regeln des Meisters ablernen und verwenden, doch erbärmlich gegen die Größe des Meisters abfallen. Natürlich hat sein Einfluß die ganze holländische Kunst, besonders die Interieurmalerei, beherrscht, in der sein bedeutendster Nachfolger Pieter de Hooch war. Einer seiner ersten Schüler war Gerard Dou, der in seiner Leidener Manier arbeitete, in der späten Zeit ist besonders Nic. Maes zu nennen. Von allen dreien werden wir noch zu reden haben. Der bedeutendste Vermittler weichen, schweren Helldunkels war Karel Fabritius, der leider zu jung, 1654, bei einer Pulverexplosion in Delft umkam. Soldatenstücke seiner Hand lassen erkennen, daß P. d. Hooch sein Schüler war. Seine malerische Begabung ist hervorragend. Zwei gleichaltrige Meister sind Jan Lievens (1607—72), der Bilder Rembrandts kopierend etwas flau ist und Salomon de Koningk (1609—56), dessen Bruder Philipps (1619—89) ein feiner Landschaftsmaler im Stile Rembrandts war; er liebt weite, etwas aus der Vogelperspektive gesehene Flachlandschaften in leicht flauer, weichtoniger Art. Schüler Rembrandts ist dann eine Reihe Porträtmaler. In der Charakteristik wohl am kräftigsten ist Jacob Adriaen Backer (1608—51); große Regentenstücke malte Govaert Flink (1615—60), dem Meister sehr nahe stehend, aber durch weichliche Auffassung bei sehr warmer Farbgebung erkenntlich, Ferdinand Bol (1660—80), der oft mit dem Meister verwechselt wird; endlich Gerhardt van Eeckhout (1621—74), der später in glatte Manier verfällt. Ein coloristisch sehr interessanter, späterer Nachahmer Rembrandts ist Arent de Gelder (1645—1727), der freilich schon in die etwas sinnliche Farbstimmung des Rokoko hinüberleitet. Die Manier Rembrandts, sein Helldunkel, vor allem seine Beleuchtungseffekte, sind während des ganzen folgenden Jahrhunderts nicht nur nicht vergessen gewesen, sondern von den Rokokomalern — ich nenne nur Jan. Zick und Dietrich — nachgeahmt worden.

Digitized by Google

# 25. Individuelle Charakteristik und malerische Gruppenbildung im niederländischen Porträt (van Dyck und Franz Hals).

Bei der schon im 15. Jahrhundert hervortretenden besonderen Veranlagung der Niederländer für das Porträt ist es eigentlich selbstverständlich, daß mit dem gewaltigen Aufschwung des Realismus in der Malerei, auch die Porträtkunst mächtig aufblühte. Von Jan van Eyck geht es über Quentin Massys zu Porträtmeistern ersten Ranges. Auch zur Zeit des tiefsten Standes der Kunst im 16. Jahrhundert hatten Moro, Pourbus u. a. das Fach vertreten und im 17. Jahrhundert sehen wir mit dem Aufschwung eine Fülle von Porträtisten erstehen. Die beiden gewaltigsten in der Reihe möchte ich vorannehmen. Sie charakterisieren in allzu interessanter Weise zugleich die verschiedenen Arten der Vlamen und der Holländer. Es sind **Anthonis van Dyck** und **Franz Hals**. Und leicht ist ihr Schaffen: das, was jene Gewaltigen im ernsten Erfassen der ganzen Größe ihrer Aufgabe z. T. in schwerem Kampfe sich erringen mußten, das greifen sie wie spielend auf. Man weiß nicht, welchem von beiden die Lösung leichter gelang. Keinem haftet etwas von Mühsal an, aber auch bei keinem will der große Mensch, das tiefere, innere Ich zur lebendigen Aussprache kommen. Beiden liegt das technische Können, der Augeneffekt, der dekorative Moment näher. Dabei wandelt jeder so durchaus seine eigenen Wege, daß sie als besondere Werte, als originelle Individuen zu erfassen sind, die gelegentlich sogar Kraft genug besaßen, auf jene Großen besonderen Einfluß auszuüben.

Nehmen wir zunächst **Anthonis van Dyck** (1599—1641). Er ist der Hauptvertreter der Rubensschule. Offenbar außerordentlich früh entwickelt, wird er schon 1609 in das Verzeichnis der Lukasgilde zu Antwerpen als Schüler des Hendrick van Balen eingetragen. Etwa 1615 kam er in die Werkstatt des Rubens, wo er bis 1621 verblieb Er ist dabei nicht allein der empfangende Teil. Wir spüren selbst in Rubens' Werk den Einfluß des begabten Schülers durch. Früh offenbarte sich das große dekorative Talent des jungen Malers. Das bezeugt besonders die Serie von freilich vorzüglichen Stücken aus der Geschichte des Decius Mus in der Sammlung Lichtenstein in Wien, die man wie so manches andere aus der Zeit neuerdings mit gutem Grund dem großen Meister abspricht. Wir erkennen die Hand des Schülers nicht nur an den etwas leeren, pathetischen Gesten der Gestalten, dem dekorativen Schwung in der Aufmachung, sondern auch an dem Mangel an plastischer Geschlossenheit in der formalen Bildung. Nicht Rubens, sondern van Dyck ist für diese Flüchtig-



Digitized by Google

keiten und Übertreibungen der Formen und Gesten ins Ungeheuerliche verantwortlich.

Am 11. Februar 1618 zum Freimeister ernannt, blieb er zunächst noch bis 1620 bei seinem Lehrer. Er war damals bei der Ausmalung der Jesuitenkirche mit tätig. Schon am Ende des Jahres wandte sich ihm die Gunst der Fürsten zu. Von Jakob I. von England wurde ihm ein Jahresgehalt von 100 Pfund ausgeschrieben, gewiß für jene Zeit eine glänzende Bezahlung. Aber es zog ihn nach dem Süden: 1621—28 ist er in Italien. Seine Kunst hat dort unbedingt eine Veredelung erfahren. Das, was vor dieser Zeit liegt, hat etwas vlämisch Derbes und leidet an Übertreibungen der noch plumpen Körperformen sowohl wie des rhetorischen Pathos. Van Dyck war eine zurückhaltende, aristokratische Natur, der gelegentlich etwas geckenhaft Schwächliches anhaftet. Die Urkraft eines Rubens riß ihn anfänglich mit, und zwar nicht zu seinen Gunsten, da er, wie schon angedeutet, ihr nicht gewachsen war, und die große Hülle, die monumentale Fassung im Geiste seines Meisters ließ er oft genug leer, ohne rechten Gehalt. Darum der hohle Klang, der aus den Frühwerken tönt, mögen sie auch in ihrem Schwung und ihrer Farbenfülle etwas Bestechendes haben. An der Löwenjagd in München, dem Achill unter den Töchtern des Lykomedes in Madrid, Ajax und Kassandra in der Gal. Lichtenstein in Wien erkennt man seine Hand, noch unter der Führung des Lehrers. Stücke wie die Dornenkrönung in Madrid und Berlin, der Hieronymus in Dresden, die Eherne Schlange in Madrid offenbaren einen Zustand gewisser Verwilderung und Haltlosigkeit.

Die Phantasie und die Lebenskraft des jugendlichen Meisters genügten nicht, solch gewaltige Figurengruppen zu beleben. Da trat der italienische Einfluß läuternd hinzu. War es Zufall, war es Schicksalsfügung oder zielsicherer Wille des Meisters selbst? Der Weg führte ihn nach Genua, und dort wurde ihm klar sein Ziel gesteckt, die Aufgabe gestellt, der er am ehesten gewachsen war. Van Dyck wurde Porträtmaler der Aristokraten. Dort in den Festsälen der reichen Kaufleute der auf äußeren Glanz bedachten Handelsstadt mußte sich dieser Künstleraristokrat wohlfühlen. Jene volkstümliche Grobheit vlämischen Ursprungs legte er unter dem Einfluß der venezianischen Maler, vor allem Tizians, ab. Seine Malweise glättet, die Geste beruhigt sich, die Gestaltung nimmt Haltung und aristokratische Würde an. Jenes Arbeiten mit Kontrasten und starken Effekten macht einer delikateren, mehr zurückhaltenden Weise Platz; die lebendige Farbe, selbst der kräftige, braune Grundton, das rötliche Karnat weichen einer mehr grauen Gesamttönung, wo die Lokaltöne zurückgedrängt werden und die Fleischfarbe sich ausbleicht; an Stelle der derberen, kompakteren Formgebung im Sinne des Rubens tritt eine zartere Behandlung mit fein-

Digitized by Google

fühliger Zeichnung und mehr durchsichtigem Kolorit, wobei unter Einfluß der Venezianer die formvollendete Schönheit immer gewahrt bleibt. Bezeichnend ist der Wechsel des Gesichtstypus. An Stelle der festen, vollen Form mit Bevorzugung der Faceansicht tritt ein langes, feingeschnittenes, gern in Dreiviertelansicht gerücktes Gesicht, wobei die delikat gezeichnete Silhouette des Kopfes, die leichte Wendung des Blickes mehr etwas Fragendes denn Festes, Bestimmendes haben (Abb. 250). Noch interessanter fast ist die Umbildung der Handform. Zu dem schmalen Gesicht kommt die schlanke, elegante Hand. Diese langen, feinfühligen Finger offenbaren ganz den aristokratischen Geist des van Dyck, der in seiner aristokratischen Art zum Gespött seiner in Rom lebenden Landsleute wurde; il pittore cavalleresco wurde er genannt.

Der Malerkavalier und Porträtist der Vornehmen war dieser van Dyck. Die Arbeiten dieser Genueser Epoche gehören zu dem Allerbesten, was er geschaffen hat. Vornehmer, ins Silbergrau spielender Helldunkelton umhüllt sie und die Hintergrundarchitektur, vor die die Personen in großer Haltung und schlichter Redegeste postiert sind. Die Porträts Genueser Senatoren oder italienischer Edelleute im Palazzo Bianco in Genua, in München, Berlin u. a. O. zeichnen sich durch gewisse Festigkeit der Formgebung aus. Der Künstler scheint besonders von Tizian beeinflußt. Aber schon drängt sich ein anderes hinein. Zunächst macht sich in der Hintergrundarchitektur eine dekorative, theatermäßige Aufmachung geltend, die gewiß vorzüglich in die Umrahmung, für die großen Festsäle oder oberitalienischen Patrizier hineinpaßte. Heute sind sie zumeist aus der Umgebung herausgerissen. Hier bedauert man wieder einmal jene leider notwendig gewordene Museumskultur. In den nüchternen, modernen Galeriesälen, die ja ohnedem nicht Licht und Luft genug für die Bildermassen haben, fällt dies dekorative Moment leicht unangenehm auf. Es fehlt den großen, dekorativen Linien im Bilde zumeist die Gegenlinie oder der Halt, den sie an ruhigen Vertikalen oder abstimmenden Horizontalen der italienischen Innenarchitektur einst gefunden haben.

In Italien hat sich der Meister fast ganz auf das Bildnismalen beschränkt. Erst bei seiner Rückkehr nach Antwerpen tauchen Altarbilder auf. Besonders zahlreich sind seine Pietàdarstellungen, unter denen das Stück des Antwerpener Museums in der Delikatesse des Gesamttones hervorragt, der, kühl bläulichsilbergrau und von einer feinen Durchsichtigkeit, sich mit einer leichten Flüssigkeit der Linien, der Bewegungen in eleganter Schwunghaftigkeit paart. Aber schon tritt an Stelle des dramatisch Pathetischen der Frühzeit das schmachtend Sentimentale seiner letzten Epochen. Man kann nicht zuviel von diesen Gestalten mit dem leeren, sinnlichen Augenaufschlag und der dabei kraftlos, wie oberflächlich be-



Digitized by Google

handelten Formsprache sehen, zumal wenn zu dem Sentimentalen auch noch das Sinnliche wie etwa auf seiner Magdalenen mit aufgelöstem Haar und das Schmachtende eines süßlich verlangenden Blickes hinzukommen. Wir fühlen hier wie kaum sonst je, daß der Aristokrat im Leben, d. h. der elegante Lebemann, noch nicht der Aristokrat der Seele ist.

Diese kurze Antwerpener Zeit (1628—32) hat trotzdem noch manches schöne Bild entstehen lassen. Einige Halbfigurenporträts in München, in Kassel, besonders jedoch die herrliche Erscheinung der Maria Luise de' Tassis in der Gal. Lichtenstein zu Wien (Abb. 250) bekunden dies unzweideutig. Die Formbildung gewinnt wieder gewisse Größe und Festigkeit, von kräftiger Modellierung und klarer, leuchtender Farbe unterstützt. Das Kolorit hat etwas von Rubensscher Leuchtkraft und Pracht, von jener Fülle und dem Glanz dieses urkräftigen Meisters vlämischen Geblütes. Gerade jenes genannte Tassisporträt ist ohne Rubens' Porträt seiner zweiten Frau kaum denkbar; wir erinnern uns an das Petersburger Porträt mit dem Fächer und besonders an ein Halbfigurenstück in Windsor, das wie das direkte Vorbild zu van Dycks Bild erscheint.

Dann kam sein zweiter Aufenthalt in England. Van Dyck fand dort die verweichlichte Gesellschaft am Hofe Karls I. von England, der ihn am 5. Juli 1642 zum Ritter schlug. Der Künstler selbst zeigt sich verschiedenfach in elegantester Kleidung und eitelster Pose: langes, goldbraunes Lockenhaar um ein bleiches, schmales Gesicht wallend, ein zierlich aufgestutzter Schnurrbart und kleiner Knebelbart, prunkendes, seidenes Gewand mit stark seitlich nach vorn gewendetem Blick. Den Reiz der schillernden Farbe, der glatten Malweise zu erhöhen, stellt er auf einem Bild in Gotha eine leuchtend gelbe Sonnenblume neben den mit blauseidenem Gewand gekleideten Künstler; helle, weiße Wolken stehen am blauen Himmel. König Karl erscheint des öfteren in seidenem Gewand, elegant, affektiert, aber geistlos. Diese Gesichtsmasken sind von kühler Gleichgültigkeit. Alles spielt ins dekorativ Prunkhafte hinüber, und wir fragen bald nicht mehr, wo das Licht strahlt, wo die Farbe aufflammt, ob auf einem Gesicht, einer Hand oder einem seidenen Gewand und bunten Vorhang.

Berühmt sind auch die Porträts der Kinder des Königs, sie sind wie alles aus van Dycks später Zeit glatt in Samt und Seide gemalt. Nichtssagend und ausdruckslos sind alle Porträts dieser englischen Epoche. Immer begegnen wir demselben seitwärts gewendeten Blick, wo uns die Augen müde und herablassend anschauen. Manche Stücke, wie etwa das Porträt der Beatrix von Cusance in Windsor, gewinnen durch die große Haltung der wie im Schreiten sich nach links hinwendenden, hoheitsvollen Gestalt. Überhaupt haben seine Frauenporträts unbedingt den Vorzug Van Dyck ist so recht der Porträtist der eleganten Damen aus der Hof

Digitized by Google

gesellschaft gewesen und darin kaum je wieder übertroffen worden. Er hat denn auch den englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts die Vorbilder gegeben für die eleganten Frauenbildnisse, deren Reynolds, Gainsborough, J. Hoppner u. a. so viele geschaffen haben. So ist van Dyck fast zum Engländer geworden und wie kein anderer Maler in England populär gewesen. Freilich vermissen wir bei ihm jenes harte englische Männergesicht, jene kalt berechnenden, scharf denkenden Naturen, die als Nachkommen Shakespearescher Gewaltnaturen auf Königsthronen nur den eigenen Vorteil kennen, und die ja in Holbein einen ganz anderen, viel begabteren Porträtisten von kühler Sachlichkeit und Charakteristik gefunden haben. Van Dycks Männertypen (Abb. 248) sind in bunter Seide aufgeputzte, nichtssagende Gestalten, Gecken, die in ihrer affektierten Pose, ihrem weibischen Wesen, dem nichtssagenden Blick wirklich nicht genügen. Vieles wird man der Mithilfe minderwertiger Gesellen zuschreiben müssen.

Der Künstler scheint selbst bald einen gewissen Abscheu vor dieser handwerksmäßigen Porträtarbeit bekommen zu haben. Ihn verlangt nach größeren Bildaufträgen. Er hoffte, die Whitehall, zu deren Decke Rubens Entwürfe geliefert hatte, mit großen Wandbildern schmücken zu dürfen. Der Auftrag blieb aus. Im September 1640 ging er nach Paris, wo er bei Ludwig XIII. ebenfalls vergebens anfragte. Dort ist er am 16. November 1641 gestorben.

Es wird schwer sein, zwei größere Gegensätze an Wollen und Können, Sentiment und Begabung zu finden als Anthonis van Dyck und Franz Hals. Neben dem Meister höfischer Eleganz und schwächlicher Dekadenz tritt Franz Hals (1580—1666) als Volkstyp, als Porträtist der holländischen Bürger und Bauern auf. Bei jenem der bewußte Verzicht auf alles Kraftvolle, bei diesem das wilde Durchschlagen derber Naturkraft; dort vornehme Zurückhaltung, hier heiteres, lebensfrisches Lachen, ein Wallen und Wogen von Daseinsfreude und unbändiger Lebenslust. Aber auch künstlerisch genommen sind die beiden Gegenpole. Der Vlame und Schüler des Rubens neigte dekorativen Schönheiten zu und wendete sich von den realistischen Werten ab. Franz Hals jedoch ist durchaus Naturalist gewesen. Als solcher suchte er sich nicht nur entsprechende Objekte und Motive, sondern auch Gestalten aus dem Volke, häßlich, grob, aber unverwüstlich, Zechgesellen, Saufkumpane, also die Elite der Gasse und der Gassenschenke. Nichts Geschniegeltes und Glattes, nicht Samt und Seide, sondern von des Lebens Sturmgebraus und Nachtgelagen zerfetzte Gesichter in zerlumpten Kleidern. Er kennt die Pose und gesellschaftliche Regel nicht; jeder gibt sich, wie er ist, und er fragt des Teufels nach Gesetz und Formel. Eine andere Welt tut sich vor uns auf; wir müssen gestehen, eine

Digitized by Google

viel reichere Welt des Lebens, wo eben die Menschen nicht Korsette noch Masken tragen, sondern ungeschminkt ihr wahres Gesicht zeigen. Man wird sich gerne von den süßlich sentimentalen Typen des van Dyck den rauhen Gesellen des Franz Hals zuwenden. Manchem Charakterkopf werden wir begegnen. In manches Gesicht hinein ist eine Lebens- und Leidensgeschichte eingeschnitten, oder manche Posse wird uns erzählt.

Aber Franz Hals wäre nicht der große Meister der Malerei, wenn er zu jenen realistischen Motiven nicht auch neue, schöpferische Ideen in der Entwicklung künstlerischer Darstellungsmittel gebracht hätte. Er erhebt sich, ganz anders als van Dyck gegenüber Rubens, neben Rembrandt als eigener, bedeutender Geist. War Rembrandt der Meister des Helldunkels und des malerischen Innenraumes, so ist Franz Hals der Schöpfer des Freilichtes in der holländischen Malerei. Er hat so seiner Schule zum höchsten Ruhm verholfen; in ihm hat auch die Haarlemer Schule ihren genialen Meister, der aber ganz entsprechend dem Geist der Schule gegenüber dem Rembrandtschen Helldunkel die Freilichtmalerei bringt. Es ist der Geist des weiten, kosmischen Raumes, der Atmosphäre, des lichtdurchfluteten, unbegrenzten Alls, der in ihm und bei weiteren Meistern der Haarlemer Schule seine Gestalter gefunden hat. Ihr Verdienst ist es, in der Schaffung eines lichten, durchsichtigen Gesamttones Besonderes geleistet zu haben, während die Amsterdamer sich mehr im Rembrandtschen Geiste dem Helldunkel zuwendeten. Die Lage der Stadt in weiter Flachlandschaft, nicht weit vom Meer, umgeben von gelben Dünenhügeln, gebettet in das Grau einer wasserdurchschwängerten Atmosphäre, wo die Wolken tief herabhängen, hat gewiß diese Auffassung gezeitigt, und wir haben gerade dieser Gestaltung höchste Bedeutung für die moderne Malerei zuzuschreiben. Nicht an Rembrandt, sondern an Franz Hals knüpft der moderne Impressionismus an. Freilich ist er auch einer der vergessen Gewesenen. Als man Franz Hals entdeckte, staunte die Welt über die Größe des verkannten Genies, das Eigenartige seiner künstlerischen Manier.

Oft sind es die einfachsten Aufgaben, die am meisten zu Neuerungen anspornen, als ob das Gleichmaß der äußeren Motive, das ewig Wiederkehrende den Anreiz gäben, etwas technisch Neues zu bringen oder das Eintönige des Themas auf solche Weise interessant zu machen oder auch in Konkurrenz mit den anderen eine neue Lösung zu finden. So haben wir bei Rembrandt gerade an den Porträts — und es waren dazu vielfach Selbstporträts — beobachten können, wie sich da das Vielfältige einer immer andersartigen Gestaltung zusammen mit der Entwicklung der malerischen Technik am deutlichsten ergab. Dann erleben wir des weiteren, daß die größten Neuerer in der Malerei, Velasquez, Franz Hals und Goya, in der Hauptsache Porträtmaler waren. Die Phantasie brauchte sich nicht am

Digitized by Google

Motiv zu erschöpfen, sondern das Thema war gegeben, und nicht das Was, sondern allein das Wie kam in Frage. In solchen Meistern, scheint es, hat das l'art pour l'art gesiegt und erhebt sich die technische Behandlung, die Pinselführung, zu überragender Bedeutung.

Franz Hals war keiner der ganz Großen, das werden wir nicht verkennen; aber er schreitet dicht hinter ihnen. Es fehlt ihm das edle Menschentum, die Seelengröße. Von dem, was die Legende Übles aus seinem liederlichen Leben berichtet, wollen wir schweigen. Viel wichtiger ist, daß ihm in der künstlerischen Gestaltung jener höhere Impuls zu echter Größe fehlte. Er hat vielleicht nur gearbeitet, wenn ihn der leere Beutel zum Arbeiten zwang, wenn er eben des Geldes wegen mußte, d. h. er hat fast nur im Auftrag gemalt und nur Porträts geliefert. Es gibt nur wenige Stücke, einige originelle Typen, die Hille Bobbe, die Raucher, die Zecher, der lautespielende Narr u. a., Genreköpfe aus dem Leben der Bohême, die er in guter Laune und ohne äußeren Zwang hinwarf. Der Drang zum schöpferischen Gestalten war nicht so stark wie das Verlangen, flott das Leben zu genießen. Er war ein leichtsinniger Gesell, der lustig in den Tag hineinlebte und aus dem Bilde herauslacht. Sein Selbstbildnis in Amsterdam (Abb. 251), wo er mit seiner jungen Frau im Freien vor der grünen Hecke sitzt, ist voller Humor und jugendlicher Frische. Bei einem Vergleich mit Rubens' wie Rembrandts Bildnissen, die in gleicher Weise sich mit ihren jungen Frauen uns vorstellen (Abb. 229/30), kann man nicht umhin, dem des Franz Hals den Vorzug zu geben. Wir sind erstaunt über die außerordentliche Frische und Lebendigkeit, die aus dem Bild zu uns spricht. Rubens erscheint dagegen steif, Rembrandt gepost und affektiert. Zwar hat der Hintergrund, mit der dunklen Hecke links und dem freien Ausblick rechts, noch etwas von kulissenartigem Aufbau alter Zeit, aber die Gestalten vorn sind geistig sowohl wie künstlerisch von wunderbarer Frische und Leuchtkraft des Lichtes. Leicht flimmert es auf der schwarzen Seide der Gewänder, auf den weißen Manschetten und Halskrausen, prickelnd, pikant in dem duftigen Schein, der da oder dorthin schwingt. Dazu tritt die außerordentliche Breite des Striches, mit der die Gesichter, das weiche Fleisch herausgeholt und sinnlich gestaltet sind, lebendig in die Erscheinung. Aber bei allem das Wirksamste und zugleich am meisten Eigenartige ist die wundervolle Einheit des Tones, der über allem liegt und die malerische, Kraft der Freilichtatmosphäre voll zur Wirkung kommen läßt. Man kann im modernen Sinne sagen: es ist vorzüglich, wie die Köpfe in der Luft stehen. Rembrandt stellte den Einheitston auf Grund des Helldunkels im geschlossenen Raum fest, für Hals ist der Ton der Freilichtatmosphäre die Grundformel. Das Eigenartigste ist, daß dieser Führer der Freilichtmalerei und der Entdecker einer Pinselführung, die allein dem Wesen der weiten,

Digitized by Google

atmosphärischen Stimmung gerecht wird, eigentlich nie freie Landschaftsstücke gemalt hat. Die Bilder, in denen seine Entwicklung sich vollzog und die die Marksteine im Vorwärts der malerischen Technik bedeuten, sind Innenbilder; es sind seine Schützenstücke oder Doelenstücke. Wir würden das nicht begreifen, wenn wir den Charakter des holländischen Wohnhauses und dieser Festsäle nicht kennten. Es sind offene Räume, in die das Licht durch hohe, breite Fenster einflutet, die wie große Veranden sich mehr als einen Teil des weiten Weltraumes denn als ein Stück der begrenzten, menschlichen Wohnung ausnehmen. Jedenfalls ist Luft und Licht in reicher Fülle vorhanden. Wenn aber hier oder dort ein dunkler Winkel ist, so wird er durch einen lichtgelben oder blauen Vorhang, eine Fahne oder sonst einen hellen Farbfleck aufgehellt. Nirgends kann sich etwas von dunklem Schatten oder schwerem Helldunkel einnisten. An Stelle der körperlichen Massigkeit Rembrandtscher Räume tritt die leichte Durchsichtigkeit, an Stelle schwerer, kompakter Farben mit tiefem, braunem Grundton und der Akzentuierung warmer Töne in Tiefrot, Goldgelb, Dunkelgrün entwickelt sich hier die kühle Hälfte der Farbenskala, die zugleich lichter gestimmt ist und auf neutralem Grauviolett basiert. Man muß sein Auge auf andere Reize einstellen, auf Empfindsamkeiten erziehen, die allen bisherigen Sehgewohnheiten fremd waren. Wir erkennen hier, daß es mit der alten Lokalfarbe ein Ende hat und auch der Anstrich der streng plastischen Form überwunden ist.

Man muß sich, gewöhnt an die historische Gebundenheit der Künstler, wundern, wie wenig Franz Hals von Anfang an von den alten Malformeln kennt und wie früh er selbständig gegenüber jenem traditionellen Schematismus auftritt, dank seiner geradezu einzigartigen Naivität. Man wird dabei freilich die Voraussetzungen in der bisherigen holländischen Malerei zu suchen haben. Schon bei Hugo van der Goes waren wir über die Kraft des Lichtes und der zitternden, auch die Schatten belebenden Lichtwellen erstaunt. Das trifft bei Lukas van Leyden und selbst bei Jan Scorel zu. Der Romanismus hat dann den Lebensfaden dieser Lichtmalerei grausam durchschnitten. Über das, was in lokaler Kunst unter der Oberfläche sein stilles Leben führte, ist leider noch zu wenig bekannt. Aber das Gleichartige der Strömung, die auch in der Landschaftsmalerei bei van Goyen zutage tritt, erweist, daß diese alte, holländische Überlieferung noch nicht ganz unterbrochen war, also Hals kein Outsider war, sondern im heimatlichen Boden wurzelt und eben aus seiner Zeit herausgewachsen ist.

Treten wir nun an das Werden des Meisters näher heran. Wir finden seine Meisterwerke in seltener Vollständigkeit im Hals-Museum zu Haarlem vereint: die Schützengilden oder Doelenstücke. Das Thema war ein damals in Holland allbeliebtes, die Versammlungen der Vereinsvorstände zum

Digitized by Google

Festgelage oder zum Auszug in festlichen Kostümen. Man denkt zunächst an antike Liebesmahle oder an die großen Festgelage des Paolo Veronese. Aber wenn bei jenen der heitere Stimmungston der geistigen Gesellschaft, bei diesen die große, prunkhafte Aufmachung zum Dokument des Reichtums und der weltlichen Macht mehr oder weniger unpersönlich auf eine glänzende dekorative Gestaltung hindrängte, so haben in Holland diese Bilder einen wesentlich anderen Zweck. Sie bringen eine Versammlung von Einzelindividuen. Das Interesse am Porträt steht im Vordergrund; wie weit diese Reihen sich zu Gruppen zusammenfügen und bildmäßige Geschlossenheit gewinnen, dies kommt erst in zweiter Linie. Selbst das Kostüm und das Prunkgewand spielt keine große Rolle. Die Hauptsache ist, daß jeder der Beteiligten, der Auftraggeber sein Ebenbild dort wiederfindet. Noch heute sind die holländischen Museen und Rathäuser voll von derartigen Regentenstücken. Sie wirken zumeist nicht sonderlich unterhaltend. Von kompositioneller Gestaltung kann man bei diesen aufgereihten Porträtfiguren kaum reden. Denn die Gestalten durch Geste und Bewegung zu beleben, sie durch eine Aktion innerlich zu verbinden, das lag dem ruhigen, niederdeutschen Temperament nicht.

Franz Hals ist in seiner Weise der schwierigen Aufgabe Herr geworden. Man muß zu seinem Lobe sagen, daß er dabei kein starres Schema in Anwendung gebracht hat. Wir suchen vergebens nach einem kompositionellen System im Aufbau der Massen oder in der Verteilung der Farben. Genannte Folge von Schützenstücken erweist am besten den fortschrittlichen Gang seiner Entwicklung. Diese Bilder haben neuerdings ihre Wiedergeburt im Licht erlebt. Nicht ohne Widerstreit wurden sie restauriert, d. h. der stark nachgedunkelte Firnis wurde entfernt. Was ans Licht gekommen ist, muß jeden, der Sinn und Freude an geistvoll-frischer Farbigkeit hat, entzücken. Aus den Bildern strahlt uns ein Duft, ein lichter, schillernder, farbiger Glanz ohnegleichen entgegen und wer diese der dunklen Hülle entkleideten Stücke nicht sah, weiß auch nichts vom Geist der Farbe des großen Haarlemer Farbenpoeten. Denn das ist wahrlich Farbenpoesie im Sonnenlicht.

Das Festmahl der Offiziere der St. Georgs-Schützen von 1616 steht voran. Die Maltechnik und die plastische Durchbildung der Formen sind noch von alter Sorgfalt, die Kontraste der Schatten und Lichter sind noch kräftig, die Farben sind tief und satt. Die porträtmäßige Bildung der Köpfe ist mit äußerstem Fleiß durchgeführt, z. T. von vorzüglicher Individualisierung. Man beobachte die ängstliche Genauigkeit, mit der die Tischdecke, die Teller und Gläser, mit der jedes Gewandstück oder jede Gesichtsfalte ausgearbeitet sind. Es ist noch objektivistische Bildung der einzelnen Gegenstände, jene reale Gegenständlichkeit der einzelnen Teile fast im plastischen Sinne und das Ganze hat etwas aus Einzelheiten Zusammen-

Digitized by Google

gesetztes, Mosaikartiges. Wenn auch eine gewisse Glätte überherrscht, so zeigt sich doch an gewissen Teilen, besonders an den Händen, eine breitere Pinselführung. Man vergleiche einmal den rechts vorn sitzenden bärtigen Mann mit der in rhetorischer Geste vorgestreckten Linken mit dem Anslo Rembrandts. Wie ähnlich äußerlich genommen die Figuren sind, so verschieden ist die Gestaltung. Rembrandt taucht die Gestalt in weiches Helldunkel ein, verwischt die Umrisse, gleicht Licht und Schatten nach Möglichkeit in tonigen Übergängen aus und bringt einen warmen, braunen Grundton. Ganz anders Franz Hals. Die aufgesetzten Lichter flackern frisch auf, die Kontraste werden nicht gemieden, sondern fast gesucht; dazu geben das kühle Silbergrau des Lichtes und der helle, durchsichtige Hintergrund dem Bilde ein anderes koloristisches Gepräge. Es ist gegenüber der gedämpften, ernsten Stimmung des Anslo eine frische Lebendigkeit, nicht nur im Strich, sondern auch im Kolorit, das vorzüglich auf Schwarz und Weiß in den Gewändern, ein bleiches Karnat und das reich schillernde Rot und Weiß der Fahnen und Schärpen gestimmt ist.

Anders und wesentlich neu zeigt sich der Künstler auf den beiden Stücken von 1627. Er steht hier im Zenit seines Könnens. Seine Technik mag er später noch mehr vollendet haben, aber nirgends wieder atmet so lebendig und leicht der frische Lebenshauch des genialisch überquellenden, phantasiereichen Meisters. Und zwar offenbart er sich hier auch kompositionell von seiner allerbesten Seite. Zweimal dasselbe Thema: auf fast gleicher Bildfläche elf Offiziere zweier Schützengilden. Meisterlich ist die Gruppierung und geistvoll variiert auf beiden Bildern. Die Adriaens-Schützen (Abb. 253) sind locker auf der Bildfläche in zwei ziemlich gleichen Hälften verteilt: links fünf, rechts sechs, indem sich die letztere Gruppe etwas tiefer in den Raum hineinschiebt. Kühn setzt er die beiden Mittelfiguren im Rücken gegeneinander, aber das eindringliche Zueinandersprechen der beiden Offiziere, ihr lebhaftes Gestikulieren muß die Verbindung wiederherstellen; auch das Zunicken der anderen kommt hinzu. So entsteht in der Mitte das Tiefenloch, von wo aus sich die Figuren halbfächerförmig nach den Seiten hin verteilen, d. h. sie schichten sich in Form von Viertelkreisen, die, sich auf die untere Mitte des Bildes aufstützend, von der Kreismitte in den Ecken aufragen. Wichtiger noch ist die der figürlichen Gruppierung entsprechende Verteilung der Lichter und Schatten. Die dunklen Mitten dieser Viertelkreise liegen in den unteren Ecken, während die helleuchtende Peripherie in den Gesichtern bzw. auf den weißen Halskrausen über den oberen Bildhälften aufstrahlt. Wir sehen hier immerhin einen streng symmetrischen Aufbau der beiden Hälften mit klarer, linearer Architektonik. In der Farbgebung ist jener für Hals wichtige Wechsel zur Auflösung der Farbkomplexe, die noch auf vorigem Bild in

Digitized by Google

Schwarz, Weiß und lichtem Rot kompakt zusammengeschlossen waren, eingetreten. Auflockerung, Durchsichtigkeit und lichte Farbakkorde in Hellblau, Gelb in zarten Abstufungen bis ins Grau und helle Braun.

Das andere Festmahl der Georgs-Schützen, lockerer im Aufbau, erscheint noch genialischer und ist darum auch als das spätere Stück anzusehen. Zwei durchaus divergierende Teile, links vier Schützen, rechts sieben, links dunkel und etwas statuarisch schwer, rechts durchsichtig und locker, links Vordergrundfiguren, fast reliefartig angeordnet, rechts Mittelgrundgruppe, direkt in die Tiefe hineingeschichtet, links massiv, rechts durchsichtig, eine Wirkung, die durch den gelben Vorhang links und den Blick in den Raum hin zur grauen Wand rechts erhöht wird. Nur solch ein leicht schaffender Genius wie Hals vermochte sich so fast spielerisch über alles, was bis dahin als Formel und Gesetz in der Kunst galt, hinwegzusetzen. Das Bild ist ein in jeder Weise grandioser Wurf. Wiederum auch hier das neue, malerische Kompositionsprinzip der konkaven Ordnung mit den vorgedrängten Figuren an den Ecken und der Vertiefung, mit der Tiefe in der Mitte. Dazu kommt das Meisterliche des Pinselstriches und das Vollendete der Farbenkomposition. Glänzend glatt sind die prunkhafte Seide der schwarzen Kostüme, der blauen Schärpen, das Zitronengelb der Jacke des in der Mitte sitzenden jungen Mannes, der als das koloristische Zentrum im Bilde aufleuchtet, die rosa-weißen Fahnen, der orangegelbe Vorhang; dazu die Gesichter von jener sprechenden Lebendigkeit mit dem kühn auf uns gerichteten Blick der lachenden Augen, wie sie kein anderer je, auch kein Italiener, gleich lebensfroh und übermütig zu geben vermochte. Dann eine außerordentliche Steigerung ins Stoffliche hinein. Der Gegensatz zwischen glatter Seide und mehr stumpfem Wollstoff, zwischen dem harten Weiß oder duftig prickelnden Schillern der Lichter auf den feinleinenen Halskrausen und dem mit breitem Strich gemalten weichen Fleisch erhöht noch die Kraft sinnlicher Wirklichkeit.

Aber es hieße die große Bedeutung des Meisters als Maler nur halb erkennen, wollte man nicht das Geschlossene der Lichtbehandlung besonders hervorheben. Ein feiner, silberner Glanz liegt über allem und stimmt Farben wie Töne zu einer Einheit in dem atmosphärischen Gesamtton zusammen. Das stumpfe Grau der Wand bedeutet das Verklingen und Absterben dieses Lufttones, der in verschiedenen Richtungen und Brechungen auf- und niederrauscht, umschlägt und sich wiederfindet. Was bedeuten Linie und Form, Einzelobjekt und Stoff schließlich, wenn der Raum als das Ganze und die Gesamtmaterie, das Licht, als lebendiges Fluidum und Psyche auftritt und schöpferisch wirkt. Aber es ist nicht das Helldunkel Rembrandts, der geschlossene Raum, sondern das Freilicht und das weite, kosmische All. Dabei sucht der Künstler nach wirkungsvollem Aufbau,

Digitized by Google

indem er die linke Gruppe zu einer Art Vordergrundkulisse entwickelt, zu deren kräftigen, plastischen Gestaltung ein wirkungsvoller Gegensatz in der rechten Gruppe, wo die malerischen Reize zarter Durchsichtigkeit und feiner Auflockerung um so lebendiger zutage treten, gegeben ist. Jedenfalls aber bedeuten diese Bilder des Haarlemer Koloristen in der delikaten Meisterschaft der Farbenakkorde mit das Geistvollste, was nordischer Kolorismus geschaffen. Gerade an solchen Stücken duftigster Farbensymphonie sind wir geneigt, ihn den nordischen Veronese zu nennen, während neben dem geistvollsten Farbenspiel die Technik des Pinselstriches kaum so sehr ins Gewicht fällt, wieder nur ein Beweis, daß die große Künstlerschaft des Meisters nicht allein im Technischen ruht.

Kompositionell noch abgerundeter sind die Georgs-Schützen im Freien von 1630 und Cloveniers-Schützen im Garten von 1633, beide von gewisser schlichter Großartigkeit. Auf letzterem die gleiche Zweiteilung: aber die beiden Gruppen halten sich das Gleichgewicht, fein variiert, indem auf der linken Gruppe sich sechs Stehfiguren um eine sitzende Figur scharen, während rechts die Mittelfigur steht, die anderen zumeist sitzen. Die Farbenpracht hat sich dazu gesteigert, so daß bei der strengen Ordnung der Figuren etwas von dekorativer Wirkung hineinkommt. Aber es fehlt der Zug lebendiger Frische und auch die zarte Durchsichtigkeit des grauen silberschillernden Lufttones, die auf vorigem Bilde die rechte Bildhälfte so sehr verklärte. Auf dem St. Georgs-Schützenbild von 1639 zeigt er bei aller Eintönigkeit der Reihung wiederum des Künstlers kompositionelle Begabung, die sich in der feinen Gliederung mit Intervallen offenbart. In der farbigen Pracht steht es noch höher als das vorige Stück, wozu die Auflichtung des Hintergrundes angenehm hinzutritt.

Durchaus anders und neu erscheint das nächste Stück, die Vorsteher des Elisabethkrankenhauses von 1641. Da entwickelt sich plötzlich, vielleicht unter Rembrandts Einfluß, ein kräftiges Helldunkel, nur ist der Grundton nicht wie bei diesem auf warmes Braun der Schattentiefen und goldigen Glanz in den Lichtern gestimmt, sondern ist grau, in den Tiefen zu etwas stumpfen Schatten oder dunklem Schwarz übergehend, in den Höhen silberhell schillernd. Die Farbe erscheint fast ausgeschaltet. Alle Tonnuancen spielen sich zwischen Hell und Dunkel mit leichten Brechungen ins Grauviolett oder Grünlichgelbe ab. Dieser Verzicht auf die Farbe bedeutet eine gewichtige Wandlung in der Entwicklung des Meisters.

Man wird in der modernen Überschätzung des maltechnischen Könnens leicht geneigt sein, das Geistvolle, die leichte Schöpferkraft des elastisch frischen Hals über die mehr schwerfällige Art Rembrandts zu stellen. In der Tat muß man erstaunen, wie lebendig der Meister die Folgerungen aus dieser neuen Fragestellung zog. Zunächst ist es interessant, daß er vielleicht

Digitized by Google

unter Einfluß Rembrandts wieder näher an die Figuren heranrückt, d. h. die Distanz zwischen Bild und Beschauer scheinbar kürzt. Scheinbar sage ich; gewiß vergrößert er die Figuren im Verhältnis zum Bildfeld. Dazu vereinfacht er das räumliche Problem. Wenn jene früheren Bilder von 1627 und 1633 ein deutliches Verarbeiten der verschiedenen Gruppen in verschiedenen Raumtiefen zeigt, schafft er hier die monumentale Toneinheit, die das Ganze zusammenhält. Das gleichmäßige Schwarz der Kostüme wie der Hüte, das Weiß der Halskrausen und Manschetten wirken im gleichen Sinne beruhigend. Aber das Bedeutsamste ist die kraftvolle Pinselführung, mit der die hell vom Licht getroffenen Gesichter wie Hände in breitem Strich hingestrichen sind. Besonders die Hände offenbaren die ganze Meisterschaft und das Neue der malerischen Gestaltung. Man möchte fast vom Licht als einer lösenden, zersetzenden Säure reden, die sich in die dereinst glatte, streng plastische Form hineinfrißt. Aber zu dem Auflockernden kommt noch ein Neuschöpferisches hinzu. Wurde es dem Meister allmählich zur klaren Erkenntnis, daß in dem Zusammensetzen dieser breiten Pinselstriche die Phantasie des Malerauges höchste Befriedigung findet? Sicher ist, daß diese Technik des breiten Pinselstriches, wo nicht ängstliche Überleitung und glatte Modellierung die Vorstellung der Wirklichkeit zu schaffen haben, zu jenen impressionistischen Effekten führt, wo eben die nebeneinander gesetzten Farbflecken in der zwischen Bild und Beschauer liegenden Atmosphäre oder auf dem Wege von Anschauung zur Vorstellung im Hirn des Beschauers sich zu einer malerischen Wirklichkeitsvorstellung verschmelzen. Es ist, als ob im breiten Pinselstrich das Licht gleich dem Spachtel im weichen Ton knetet. Die Wirkung wird erst vollkommen, wenn sich alles auf Grund eines gemeinsamen, grauen Lufttones, der der atmosphärischen Stimmung entspricht, entwickelt, wenn also die Farbigkeit des Einzelobjektes nach Möglichkeit in den Gesamtton des Bildes eingetaucht ist, so daß jede Sonderfarbe aus diesem Ton herauswächst und als eine Art Lichtbrechung erscheint. Es gilt, dieses Nebeneinander der Flecken, der Pinselstriche mit der Lebendigkeit des Malerauges zu erfassen, um dies eigenartige Verwachsen zur modellierten Form in der Vorstellung als eine besonders malerische Leistung zu begreifen.

Der greise Meister hat achtzig Jahre alt (1664) weiterhin zwei Bilder mit den Vorstehern des Altmännerhauses und den Vorsteherinnen des Altfrauenhauses geschaffen, die nun die gleiche Auflösung noch stärker zeigen. Freilich hat man hier den Eindruck, daß die Hand des alten Malers nicht mehr fest wäre und nun zitternd den Pinsel hinsetzt. Erstaunlich ist dabei nur, wie lebendig und groß das Bild dem alternden Blick vorgestanden hat. Die Männer sind vielleicht von Rembrandts Staalmeesters beeinflußt; die Frauen erscheinen origineller in dem vielfachen Licht, das sich auf dem Weiß

Digitized by Google

der Halskrausen und Hauben, auf dem grauen Karnat der greisen Frauen, Köpfen wie Händen, entwickelt. Bezeichnend für den Sieg des malerischen Strebens ist, daß ein Interesse an irgendwelcher kompositionellen Anordnung der Figuren nicht mehr da ist. Sie sind ohne Gliederung oder Rhythmik gleichmäßig auf der Bildfläche verteilt, indem eben nur die Lichter in gewisse, wellenartige Schwingung versetzt sind und so eine Belebung in das etwas düstere, leicht ins Violettliche spielende Grau bringen. Auch der letzte Rest linear-formaler Bildung geht in dem Zittern der Lichter, dem Auf und Nieder der Töne verloren. Die künstlerische Phantasie ist tätig, sich aus dem Zusammenspiel der Flecken eine lebendige Wirklichkeitsvorstellung zu schaffen. Daß auch dieser scheinbar krasse Naturalismus seinen Stil hat, bedarf eigentlich keiner Erwähnung. Gewiß liegt viel vom Stil des Malerischen eben darin, daß der Pinsel einheitlich und mit Bewußtheit auf die Gesamtwirkung geführt wird. Und wir erkennen in dem breiten Strich der groben Pinsel, in dem dicken Farbauftrag Einheit und Methode, indem die Farben und Lichter so einheitlich aus dem Grau des Grundes und der Umgebung herauswachsen.

Von der Entwicklung des Pinselstriches oder des grauen atmosphärischen Stimmungstones haben auch die vielfachen, geistvollen Einzelporträts zu berichten, auch sie künden von der leichten schöpferischen Phantasie, von der Lebendigkeit und Frische dieses heiteren Gesellen. Farbenprächtig, freilich in hellen und kühlen Tönen, in der Malweise noch glatt und mit glänzenden Lichtern sind die Frühbilder bis etwa 1625. Dann werden die Striche breiter, besonders die Lichter halten in breiten Lagen zusammen, die Farben werden noch durchsichtiger, es überherrscht ein helles Gelb und lichtes Blau; gelegentlich entwickelt sich ein lebendiges Schillern der Lichter auf farbigen Gewändern. Das Fleisch hat noch etwas Volles und Festes, entfernt an Rubens' kräftige Modellierung erinnernd, und die Gewänder sind gelegentlich von außerordentlicher Pracht. Dahin gehört das vorzügliche Porträt des Willem van Heythuijsen in Wien, Slg. Lichtenstein (Abb. 254), der in kühner Haltung und farbigem Gewand, im lebhaften Zug der Silhouette und flottem, leichtem Pinselstrich als eine hellfarbige, heitere Erscheinung vor uns steht. Um 1640 vollzieht sich die Wandlung; die Farben versinken im Grau, die Maltechnik wird locker, der Pinselstrich breit. Die Bilder von 1640 bis 1650 gehören künstlerisch zu dem Vollkommensten, was je Malerhand gemalt hat. Nur einige seien genannt: die Hille Bobbe in Berlin (Abb. 249), die Zecher in Amsterdam und Kassel, der Willem Goes in Haarlem, der Mann mit dem Schlapphut in Kassel, der lautenspielende Narr in Amsterdam zeigen ihn auf der Höhe technischen Könnens. Unübertrefflich stimmt mit der Spontaneität des vorübergehenden Momentes, des schalkhaften Lachens, des entrüsteten

Digitized by Google

Auffahrens, des Singens und Scherzens, die flüchtige Lebendigkeit des breiten Pinselstriches. Das bewegte Zucken der Gesichtsmuskeln, die aus einer Augenblicksstimmung in die andere übergehen, wird mit dieser nur andeutenden Art der Maltechnik wunderbar festgehalten. Das sprühende Leben des heiteren Momentes, das Sprechende des Gesichtes ist nie vor noch nach ihm gleich frisch erfaßt. Hier erhebt sich gewiß Franz Hals zu einer eigenartigen Genialität, die zwar nichts von ernster, nachdenklicher Größe, aber um so mehr Daseinsgefühl, sprudelnde Lebenskraft besitzt.

Jedenfalls ist der Meister einer der größten Entdecker auf dem Gebiete bildlicher Darstellung. Franz Hals hat es in seiner Weise glänzend erwiesen, wie ein temperamentvoller Meister in Technik und Auffassung sein Wesen widerspiegeln lassen und in der Art der Formsprache die Zuschauer packen und fortreißen kann und soll. Diese lockere, frische Weise des Striches ist seine Weise. Seit ihm wissen wir, daß die Bewegung nicht nur durch Linien, daß das Vorübergehende nicht nur durch Aktion und Geste, sondern auch durch das Springen der Lichter, das Strömen der Tonwellen, das Zucken der Lichtflecken, die flotte, breite Art des Pinselauftrages wiedergegeben werden kann. Seit ihm wissen wir aber auch, daß nicht die Vielfältigkeit und Buntheit der Farben, sondern die feine Nuancierung eines gemeinsamen Grundtones, der bei ihm jenes Grau des wolkenbedeckten, holländischen Himmels ist, viel reichere Farbenfülle reflektieren kann. Gewiß, Rembrandt hat Ähnliches gefunden und ist ebenfalls zur Befreiung des Malerischen gekommen, aber er tat es auf ganz andere Weise, wiederum ein Beweis, daß es keine alleinseligmachende Formel gibt, daß die individuelle Leidenschaft des Künstlers alles bedeutet. Was jener schwer und in grüblerischem Nachdenken errungen, fällt dem Haarlemer Meister fast spielerisch in den Schoß. Wenn wir unter genialisch jene freie, leichte Phantasie, die schöpferische Erfindung verstehen, so steht sicher Franz Hals über Rembrandt. Aber wenn wir als genial das Mehr an menschlicher Größe nehmen, das denen, die aus tiefdenkerischem Innenleben heraus ihr Werk schaffen, eigen ist, so überragt freilich Rembrandt seinen Landsmann um ein Gewaltiges. Der eine wird dem, der andere jenem den Vorzug geben. Besonders für die Fanatiker des l'art pour l'art wird immer Franz Hals mehr bedeuten als Rembrandt, ebenso wie Raffael für die Akademiker über Michelangelo steht. Aber für die große Menschheit, die nicht nur nach Pinselstrich und kompositionellem Geschick, sondern nach innerer, seelischer Monumentalität fragt, die von Leidenschaft gepackt, von Kraft und Größe mitgerissen sein will, stehen nur die beiden, Michelangelo und Rembrandt, über allen.

Groß ist die Zahl der Künstler, die neben ihren großen Führern, neben Rubens und Rembrandt, van Dyck und Franz Hals zu nennen wären.

Digitized by Google

Kaum je, vielleicht nur zur Zeit der Renaissance um 1500, ist die künstlerische Tätigkeit gleich produktiv gewesen. Die kleinen, niederländischen Provinzen bargen ein Unzahl tüchtiger Meister. Es war eine Volkskunst durch und durch; die Bürgerkreise nahmen unbegrenzten Anteil an der Entwicklung. Auch dem greisen Franz Hals gewährte man Altersgelder. Von den zahlreichen Meistern, die damals tätig waren, haben wir die Vlamen, die alle im Banne des großen Rubens stehen, schon besprochen.

In Hinblick auf die Doelenstücke des Franz Hals haben wir der holländischen Porträtmalerei des näheren zu gedenken. Schon im 16. Jahrhundert war zu dem einfachen und Doppelporträt die Porträtgruppe getreten. Besonders aus der Amsterdamer Schule sind uns eine große Zahl derartiger Stücke im Amsterdamer Rijksmuseum erhalten. Dirk Jacobs bringt 1529 ein in der Art des Scorel kräftig modelliertes, dreigeteiltes Schützenstück mit Halbfiguren in Reihen; Cornelis Anthoniß hat 1531 steif gereihte Schützen. Lebhafter und schon konzentrisch nach der Mitte zusammengruppiert ist Dirck Barentsz in einem Stück mit 14 Schützen in Halbfigur von 1562. Ganzfigurige Gestalten und gegenüber dem bisher dunklen, leblosen Grund räumlich gruppierte Schützen mit Fahnen und Rüstzeug wagt Cornelis Ketel (1548—1616) auf einem Bild von 1588. Das ist schon die Befreiung zu freimalerischer Gruppenbildung, wie sie dann in Franz Hals Fortsetzung fand. Aert Pieter schreitet in seiner Anatomie von 1603 zur kraftvollen Charakteristik der Köpfe und Hände fort, wobei freilich die Vielzahl der Gestalten störend wirkt. Künstlerischer zusammengeordnet bringt Cornelis van der Voort auf seinem Regentenstück von 1618 sechs kräftig in etwas kaltem Licht modellierte Figuren in lebendiger Zusammenordnung.

Das Verlangen, diese Gruppen dramatisch zu beleben und sie zu einer naturwahren Szene zusammenzuordnen, wie es dann Rembrandt fortsetzte, wird mehr und mehr deutlich. Das Thema der Gruppenkomposition wird so auch im Norden aufgestellt; nur fügt es sich, beinahe automatisch, immer mit der räumlichen Realisierung und der einheitlichen Beleuchtung zusammen. Volckert, J. Lyon, C. Janson, van Ceulen u. a. übergehend, finden wir wieder in Nicolas Elias (um 1591—1655), einem tüchtigen Porträtmaler von kraftvoller Charakteristik und kühler Farbgebung, den Meister, der die Darstellung zu einem natürlich sich gebenden, klaren Wirklichkeitsbild in seinen verschiedenen Schützenstücken, besonders denen von 1630, 1632 und 1639 meistert. Er kennt freilich Rembrandts Helldunkel ebensowenig wie der andere bedeutendste Amsterdamer Porträtmaler Thomas de Keyser (1596—1667), dem es in gleicher Weise mehr um klare Plastik und kräftige Charakteristik der Gestalten denn um malerische Reize zu tun war. Schon seine Anatomie von 1619, noch mehr aber

Digitized by Google

Abb. 245. Rembrandt, Predigt Christi (um 1651). Radierung. B. 67.

Abb. 246. Rembrandt, Traum des Tobias. Handzeichnung, Turin.

Digitized by Google

Abb. 247. P. P. Rubens, Dr. v. Thulden (um 1618).
A. Pinakothek. München.

Abb. 248. A. v. Dyck, Maler Ryckaert.
Prado, Madrid.

Digitized by Google

Abb. 249. Fr. Hals, Amme. K. Friedrich-Mus., Berlin.

Abb. 250. A. v. Dyck, M. d. Tassis. Slg. Lichtenstein, Wien.

Digitized by Google

Abb. 251. Fr. Hals, Der Künstler mit seiner Frau.
Rijksmus., Amsterdam.

Abb. 252. Bart. v. d. Helst, Familienbildnis. Eremitage, Petersburg.

Digitized by Google

Abb. 253. Fr. Hals, Festmahl der S. Adrians-Schützen (1627). Halsmus., Haarlem.

Digitized by Google

Abb. 254. Fr. Hals, Heydthuysen. Slg. Lichtenstein, Wien.

Digitized by Google

Abb. 255. Elsheimer Jupiter bei Philemon u. Baucis. Gal., Dresden.

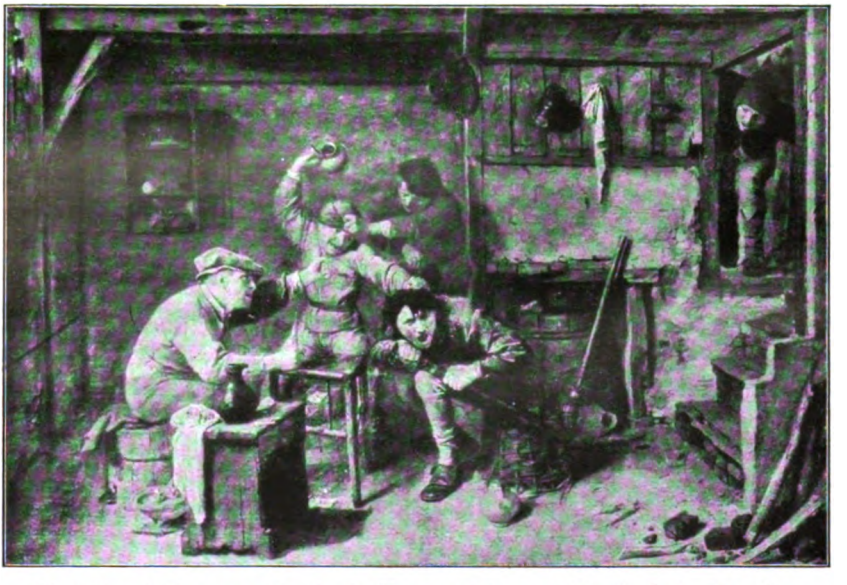


Abb. 256. A. Brouwer, Raufende Kartenspieler. A. Pinakothek, München.

Digitized by Google

Abb. 257. A. v. Ostade, Der Künstler im Atelier. Gal. Dresden.

Abb. 258. G. Dou, Familienscene. Louvre, Paris.

Digitized by Google

die Stücke von 1632 und 1633 in Amsterdam, oder das Ratsherrenstück im Haag zeigen es. Der Künstler wurde dem 1631 nach Amsterdam kommenden Rembrandt für die Bildnismalerei vorbildlich. Abraham de Vries († 1650) ist gleich jenen etwas farblos in gedämpften Tönen.

Für die Zeit Rembrandts kommt Dirk Sandvoort (1610—80) mit fein, in kühlem Helldunkel gemalten Regentenstücken von 1638, besonders aber Bartholomaeus van der Helst (1611—70) aus Haarlem in Betracht, der stark von Elias abhängig in der kühlen, klaren Charakteristik der Figuren und ihrer geschickten Zusammenfügung zu übersichtlichen Gruppen (Abb. 252) von besonderer Feinheit ist. In der Farbgebung schlägt er wesentlich hellere und durchsichtigere, kühlere Farbakkorde an, worin er wohl von Franz Hals beeinflußt ist. Als Porträtmaler erscheint er der vorzüglichste der vornehmen Gesellschaft. Von den Rembrandtschülern sind besonders Ferd. und C. Bol im Gruppenporträt tätig gewesen.

In der Haarlemer Schule sind Cornelis van Haarlem (1562—1639) mit zwei farbig lebendigen Doelenstücken von 1583 und 1599 im Haarlemer Museum und der steife Franz P. Crebber zu nennen. Auf letzteren hat schon Franz Hals gewirkt. In der Schule des letzteren stehen Joh. Cornelis Verspronck (1597—1662) von kühler, toniger Färbung, auf die später Rembrandts Helldunkel wirkte, mit feinen Regentenstücken und Jan de Bray († 1697) mit zahlreichen, anfänglich ganz in Franz Hals' Art gemalten, später von Rembrandts Helldunkel beeinflußten Regentenstücken in dem Museum zu Haarlem voran; endlich sei H. C. Pot genannt. In der Haager Schule ist Jan van Ravestijn (1575—1657) mit seinen großen Doelen- und Regentenstücken im Stadtmuseum zum Haag, die er seit 1616 malte, herauszuheben, in der älteren Zeit lebendig, plastisch, später lockerer und flüssiger in der Farbe. Joh. Mytens sei erwähnt.

Aus der Leidener Schule seien David Bailly, Joris van Schooter und der später zu glatter, eleganter französischer Manier übergehende Abraham van Tempel genannt.

In der Delfter Schule ist auch quantitativ der fruchtbarste Jansson Mierevelt (1567—1641) mit Schützenstücken seit 1611 im Rathaus zu Delft u. a. Von ihm wie von Ravestijn und dem Utrechter Paulus Moreelse (1751—1631), sind auch zahlreiche Einzelporträts allüberall zu finden. Damit ist freilich die Zahl der tüchtigen Porträtisten nicht erschöpft. Sie alle bezeugen die vorzüglich germanische Veranlagung zur Charakteristik und Individualisierung, während die Romanen in der Typisierung unbedingt überlegen sind. Die Frische der Auffassung, dazu die Feinheiten in Lichttönung und Farbengebung, die Zeugnisse für die ungeheure koloristische Begabung der Zeit sind, wiegen allzu oft den Schematismus der anderen auf.



Digitized by Google

## 26. Helldunkel und Farbenmusik im malerischen Raumorganismus des niederländischen Innenbildes.

Das ist eben der große Vorzug des schöpferischen Genius in der Kunst, daß er seinem Ichgehalt ewig sprechende, lebendige Form zu gießen vermag. Auch andere Menschen haben tiefe Gefühle; aber der Künstler ist eben der Könner und ihn verstehen heißt auch in seinem Werk die eigenen, geformten Empfindungen wiederfinden. Schon daß ein solcher Übermensch unter uns wandelt und uns den Begriff höheren, zur Form geprägten Menschentums vor Augen führt, schon daß der Welt gezeigt wird, daß die Größe schöpferischer Kraft über allem steht, pflegt der Zeit einen höheren Inhalt zu geben. Vorzüglich eines lehrte dieser Rembrandt wieder einmal der Menschheit: Schaffen und Gestalten um der großen eigenen, um der künstlerischen Seele willen. Er ist der erste und größte Typus des modernen Künstlers und Problematikers, aber sein l'art pour l'art heißt, daß er allein für sich, um seiner Seele willen gemalt hat. Denn bei ihm wächst die Kunst und die Art sich auszudrücken, zu formen, zu malen ganz aus dem Drang seiner Seele und aus der ihn beherrschenden, inneren Stimmung. Nicht Strichführung und Fleckenmanier an sich bedeuten etwas, sie sind immer mit seinem innersten Erleben verknüpft. Als bezaubernde Kraft, sprechende Gewalt klingt aus seinen Werken immer als Stimmungsunterton sein Helldunkel, das ihm wie die dumpfe, ungeformte Seele erscheint, und das zu beleben, aus ihm Gestalten und Farbenglanz wachsen zu lassen, die unvergleichliche Kraft seiner künstlerischen Phantasie ausmacht. Aber Rembrandt war keine leidenschaftlich gewaltsame Natur wie Tizian, keine Kraftgestalt wie Rubens, er war eine weiche, milde Seele, ein beinahe schwerfälliges, echt deutsches Wesen.

Dieses all sein Schaffen beherrschende, weich tönende Stimmungsmoment übertrug sich auf seine Mitwelt. Oder war es in der Zeit schon da und hatte es nur in ihm seinen größten Gestalter gefunden? Jedenfalls aber kam es mit ihm zum Durchbruch und zwang die andere Malerei, die Kleinkunst, in seine großen Bahnen. Das ist vorzüglich für das Interieur zu sagen, wo eben das Stimmungshelldunkel Rembrandts seine weitere Ausgestaltung erleben konnte. Dies Stimmungsinterieur hat damals seine große, künstlerische Form gefunden. Das ist ein neues Motiv, das bis dahin noch nicht lebensfähig war. Aber es ist einem gewaltigen Zeitbedürfnis entsprungen, und hier hat eine neue Aufgabe, ein neuer Zweck neue Mittel bedingt und neue Kunstformen gezeitigt.

Damit berühren wir die gewaltige Umstellung, die die Kunst in den protestantischen Niederlanden erfahren hat, und die wir darum als protestantisches oder germanisches Barock bezeichnen möchten. Das

Digitized by Google

Kirchenbild und damit auch das Großfigurenbild verschwanden. Nicht mehr die Kirche oder der Prunksaal, nicht mehr Hochaltar und Ahnenporträt werden das Ziel dieser neuen Kunst. Das stille, traute Heim des wohlhabenden Bürgers, weiß getünchte, von hellem Licht durchflutete Zimmer sind die neue Heimstätte der Kunst. Nur die Malerei im schlichten schwarzen Rahmen konnte als Wandschmuck hier genügen. Es ist gewiß nicht von Anfang an die Malerei gewesen, die diese Aufgabe erfüllte. Schauen wir recht hin, so finden wir die Malerei sich doch nur langsam in dies neue Thema hineinfinden. Gewiß war es zunächst die Schwarzweißkunst, d. h. Kupferstich und Holzschnitt, die in Rahmen gebracht als Wanddekoration dienten. Schon im 15. Jahrhundert tauchen einige Beispiele im Porträt auf. Neben dem Stifterporträt im Altarbild finden wir zuerst bei Jan van Eyck im Arnolfiniporträt zu London (Abb. Bd. I) das erste bedeutsame Stück, wo die intime Stimmung des Interieurs zu bildmäßiger Gestaltung verarbeitet wird. Bald verdrängt freilich das Halbfigurenbild diese doch vielmehr malerische Fassung, die uns die Gestalten in die natürliche Umgebung hineinstellt. Das Interieur interessiert zwar auch Meister wie Dirk Bouts, der auf seinem Löwener Altar berühmte Innenraumgestaltungen gebracht hat. Aber bei diesen Altarbildern fehlte doch zu sehr der Zusammenhang mit der häuslichen Umgebung, so daß die wirkliche Intimität nicht erwachen konnte. Besonders aber die Radierung blühte damals mächtig auf. Unter all den Stücken, die nun die Wände der Wohnungen schmückten, war gewiß auch manches Stück von Dürer. Und mir will es scheinen, als ob das stimmungsvolle Interieur des hl. Hieronymus (Abb. 151) lebhafte, tiefgehende Reflexe im Stimmungsinterieur der Holländer gefunden hätte. Denn das ist in der Tat das erste intime Raumbild, das überhaupt geschaffen ist. Wir werden auch sehen, daß selbst das Format dieses Stückes weitergewirkt hat.

Überschauen wir die Entwicklung im einzelnen, so haben wir mit dem Kostüm- und Sittenbild zu beginnen. Das 16. Jahrhundert kennt es in der üblichen, manieristischen Weise. Man weiß eigentlich nicht, ob wir von Architekturmalerei oder Kostümstück reden sollen. Zunächst war neben diesen Kleinmalern, für die ich nur Franz Franken nennen möchte, und die in strenger Renaissancearchitektur steifkostümierte Figuren bringen, die Bauernmalerei des P. Brueghel getreten. Jene fand ihre Fortsetzung in einer Gruppe zierlich feiner Gesellschaftsmaler, die in kleinem Format das Kostümbild der feinen Gesellschaft zu heiterer Buntfarbigkeit und Eleganz entwickeln. So bildete sich unter Führung des Dirk Hals (1600—56) eine Gruppe von Meistern der Gesellschaftsmalerei. Dirk Hals selbst ist in Anlehnung an seinen Bruder von einer lichten Farbigkeit und flotten Pinselführung. Der helle Freilichtton, der auch die Bilder seines Bruders Franz



Digitized by Google

beherrscht, strahlt aus ihnen. Als Schüler des Franz Hals sind Pieter Codde (1600—78), der wie all diese Gesellschaftsmaler zwischen Offiziers- oder Wachtstubenstücken und Ball- wie Gesellschaftsmotiven hin- und hergeht, und J. A. Duck zu nennen. Codde brachte die Art nach Amsterdam, wo Willem Cornelis Duyster († 1641) als sein Schüler zu nennen ist. Endlich jedoch kommt Antoine Palamedesz-Stevaerts (1600—73) mit seinen glatt und elegant gemalten Kostümbildern kleinen Formates in Betracht. Wie jenen Meistern der komponierten Landschaft, so fehlt auch diesen Künstlern die eigentliche Lebensfrische. Es ist nicht eine aus der Naturkraft geborene, sondern eine kultivierte Kunst. Unter den Vlamen sei Gonzales Coques (1618—84) mit seinen koloristisch reizvollen, eleganten Gesellschaftsstücken genannt.

Bevor wir aber zum Stimmungsinterieur kommen, haben wir bei der Bedeutung der Farbe auf die Farbenkomposition einzugehen und deren Entwicklung in der Geschichte der Malerei näher zu gedenken. Der Kolorismus zeigte im Mittelalter nur geringe individuelle oder realistische Entwicklung. Abgesehen von der Farbensymbolik hatte die Farbe bei den geringen Kenntnissen der Farbenharmonie mindere Bedeutung. Die Entdeckung der Ölmalerei ließ dann in der Frührenaissance einen etwas zügellosen Sinn für heitere Buntfarbigkeit in kräftigen Lokaltönen und bei gesättigten, leuchtenden Farben aufkommen. Farbenharmonie oder Farbenrealismus wurden erst ganz allmählich ausgebildet. Alberti und Filarete sprechen von der heiteren Buntheit gleich blumenbestreuten Wiesen. Besser stand es im Norden. Dort tauchten schon Erkenntnisse von der Luftperspektive in der Abstimmung der Horizonte in Blau oder Grau, ferner aber auch, besonders bei Ouwater, Bouts, Goes und anderen Holländern der Stimmungston auf, der sich mit einem getönten Firnis als abgetönter Farbenschimmer über das Ganze legt. Bouts gab den verschiedenen Räumen hintereinander einen verschiedenen Gesamtton. Goes entwickelte ein tiefes, toniges Helldunkel in den Schatten. Dann aber griff Leonardo durch Entwicklung des Helldunkels bedeutsam in die Geschichte der Malerei ein. Das war ein ganz gewaltiger Schritt in das malerische Gestalten hinein; aber gewiß tat er ihn zunächst im Dienste der plastischen Formgebung, wenn er die Modellierung im Schatten, d. h. die Auflichtung der Schatten mit Reflexen zum Helldunkel und als Sfumato entwickelte. Als wichtigstes Moment ergab sich dabei für den Italiener die Loslösung der Figur zu einer frei im Raume stehenden Erscheinung durch Schattenschlag und Helldunkel. Das bedeutete den Beginn des optischen Sehens, dem aber zunächst erst die plastische Einzelform aus der glatten Bildfläche herauswächst und zur Wirklichkeitsvorstellung des Dreidimensionalen auf der Bildebene wird.

Digitized by Google

Für den Kolorismus bedeutete das eigentlich einen Rückschlag. An Stelle heller, gesättigter Farben auf hellem Untergrund, der sie lebhaft aufstrahlen läßt und die Leuchtkraft der Lokalfarben herausheben soll, trat die dunkle Untermalung und die gedämpfte Farbe. Zu der Dämpfung der Farbe im Helldunkel war schon mit Piero dei Franceschi ihre Abstimmung im Freilicht getreten. Leider aber blieben die malerischen Werte, die diese genialen Meister anbahnten, dank der Erstarrung der Kunst im Formalismus zunächst unentwickelt. Zur Plastik der Form kam die Plastik der Farbe, die von den Vlamen ausgebaut wurde. Für die vlämische Malerei ist diese Plastik der Farbe Zweck und Ziel geworden. Gesättigte, leuchtende Farben in lebhaftester Pracht waren auch des großen Rubens Ziel. Damit erreichte dieser Kolorismus in den südlichen Niederlanden eine außerordentliche Höhe. Hinzu kam, daß sich der Sinn für Farbenharmonien ausbildete. Des Farbendreiklanges in der Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts will ich dabei gar nicht gedenken; er ist öde Formel. Wichtiger ist, daß neben der Entdeckung der Farbenakkordanz in Komplementär- und reicheren Skalen auch der Sinn für feine und vielfältige Nuancierung im Bereiche einer Farbe, etwa in Gelb oder Rot, lebhaft entwickelt wurde. Endlich jedoch hat die große Farbenkomposition bei Rubens ihre glänzendste Entfaltung gefunden. Auch realistische Beobachtungen spielten hinein, wie die, daß die warmen Farben nach vorne drängen, während die kalten Töne vielmehr der Ferne gehören. Entsprechend dem großen Kompositionsprinzip in Rubens zweiter Epoche, d.h. der Jahre 1616—20, zeigt sich auch in der Farbenverteilung die radiante, kreisförmige Komposition, wo Rot im Zentrum steht und die kühlen, durchsichtigen Farben kreisförmig herumgeordnet sind. Aber im Grunde war es das barocke Prinzip der größtmöglichen Prunkhaftigkeit.

Wesentlich andere Wege ist die holländische Malerei gegangen. Die bei Ouwater, Bouts und Goes aufgetauchten Neigungen für Dämpfung der Farben in einen gemeinsamen Ton oder im Helldunkel, für weniger gesättigte Farben, lebten hier weiter. Die in Italien entwickelte Braungrundierung, die dort freilich der Kräftigung der Plastik der Formen durch Schattenmodellierung dienen sollte, kam dem entgegen. Weiter legte man zur Gewinnung eines mehr neutralen Grundtones gerne auf diese „Imprimatur" oder „Primursel" eine graugetönte Farbschicht, Dootverwe genannt, und ließ aus ihr in meist wenig gesättigten Farben die malerische Erscheinung herauswachsen. Weiter kam hinzu, daß man neben der reinen Modellierung der Formen im Schatten die Reflexe stark entwickelte und daß diese farbigen Reflexe besonders in der Haarlemer Schule das Bild mehr und mehr koloristisch beleben halfen: also einesteils die Gewinnung eines gemeinsamen Grundtones, der in der Amsterdamer Schule und in Rem-

Digitized by Google

brandts Helldunkel seine Höhe erreichte, anderenteils eine möglichst lebendige, harmonische Belebung in lichten, durchsichtigen Farben. Das Bildfeld gewann weiterhin dank der weniger starken Sättigung der Farben eine feine Zusammenstimmung, die in sich wiederum gerne auf eine Harmonie, sei es durch Abstimmung auf einen vielfältig zum graubraunen Grundton variierten Ton, wie Gelb oder Rot, sei es durch Entwicklung der Komplementärfarben, die man als Grundlage der Farbenakkorde verwendete.

Aus diesem doppelten Prinzip der gemeinsamen Grundstimmung einerseits und der Farbenharmonien andererseits erwuchsen in den holländischen Schulen zwei Strömungen; die in der Hauptsache in den beiden Hauptschulen, der von Haarlem und der von Amsterdam, und ihren Hauptmeistern Franz Hals und Rembrandt gipfelten. Zeitlich steht die Haarlemer Richtung voran, die in der geringen Sättigung der Farben, einer ausgesprochenen Vorliebe für kühle, durchsichtige Töne und Farbakkorde ein sichtliches Bestreben, alles vielmehr im Licht zusammenzuhalten und die Schatten möglichst durch hellfarbige Reflexe aufzulichten, entwickelt. Es ist eine ausgesprochene Neigung für reine Akkordanz der Farben innerhalb der kühlen Skala in Blau und Gelb vorhanden, und sie geht darum eher zu jener zarten Farbenmusik über, die hart an das Dekorative grenzt. Die Grundstimmung aber ist aus der Freilichtstimmung herausgewachsen, und darum haben ihre Meister ihr Bestes in der Landschaftsmalerei geleistet. Im Innenraumbild sind ihr Vermeer, Terborch und vielleicht auch Metsu zuzurechnen; ihr Reiz liegt in der rein schönheitlichen Farbenharmonie, in der Farbenmusik, die aus dem kühlen Grundton herausklingt. Licht- und Beleuchtungswerte dominieren.

Wesentlich anderer Art und vielmehr auf Raumrealität ausgehend ist die andere, die Amsterdamer Richtung. Ihr ist es um eine malerische Raumgestaltung im Stimmungshelldunkel zu tun, und ihre höchste Leistung ist es gewesen, den malerischen Raumorganismus, in dem das warme Helldunkel die Materie ist und das Licht die belebende Macht der Seele atmet, gestaltet zu haben. Der schöpferische Genius, der das vollbrachte, war Rembrandt. Er hat aber gerade im Stimmungsinterieur einige hervorragende Nachfolger gefunden. Adriaen van Ostade, Nicolaus Maes und Pieter de Hooch sind die Hauptmeister. Wir werden bei Ostade das geistvolle Flimmern der Farben aus dem weichen Grundton heraus finden. Bei Maes ist es mehr ein melodisches Herausklingen warmer Farben, des leuchtenden Rot aus dem braunen Grundton heraus; bei Hooch erreicht die malerische Realität ihren Höhepunkt. Er verwertet das Gesetz, daß die warmen Töne unserem Auge näher erscheinen, während die kühlen Farben von uns abrücken. Er erhebt die malerische Raumgestaltung zu einem wundervollen kompositionellen Aufbau. Der Raum wird zu

Digitized by Google

einem lebendigen Organismus. Der Zusammenklang der Farben ist nicht nur ein ästhetischer, rein schönheitlicher, sondern er wird auch zur realistischen Notwendigkeit. Diese doppelte Bedingtheit in der Naturwahrheit wie in der schönheitlichen Harmonie, also in der Außenwelt und deren Sinnlichkeit wie in unserem Ich und seiner Seelenstimmung, gibt diesen Werken höchsten Ewigkeitswert. Mögen die Akkorde bei Terborch oder Vermeer delikater gestimmt sein, die Kraft der Wirkung und die Intimität sind bei Ostade und Hooch gewaltiger, ähnlich wie bei Jac. Ruisdael gegenüber Goyen, weil eben in ihnen das Lebensgefühl doppelt zur Aussprache kommt: einmal im Ästhetischen, ein andermal im Realistischen. Und das Resultat ist die Realisierung des malerischen Prinzipes im Innenraumbild, im Stimmungsinterieur, die endgültige Gewinnung des organischen Zusammenschlusses von Farbe und Licht im malerischen Raumbild.

Erst dann, als sich das Interieurbild zum Stimmungsbild erhob, d. h. als nicht das Motiv der Figuren, ob in Samt und Seide oder in buntem Soldatenrock, sondern das Thema des Stimmungsinterieurs ausschlaggebend wurde, entwickelt es sich zu künstlerischer Größe. Schauen wir noch einmal in frühere Jahrhunderte zurück, wie sich das Interieur entwickelte. Wir finden es schon zum intimen Bild geworden auf Wochenstubenszenen in der Miniaturmalerei (Abb. Bd. I), ein Motiv, das ja auch Dürer zu genrehafter Ausgestaltung gereizt hat (Abb. 148). Weiterhin aber taucht das Interieur im Porträt auf. Jan van Eycks Arnolfinibild in London (Abb. Bd. I), das erste, groß gefaßte Beispiel eines realistischen Interieurs im Bild, krankt wie auch die Interieurdarstellungen des Dierick Bouts (Abb. Bd. I) noch an dem Fehlen jener letzten, malerischen Gestaltungsenergie, die eben Figur und Raum, Vordergrund und Hintergrund zusammenzufassen vermag. Es ist ein doppeltes, unmalerisches Sehen. Das 16. Jahrhundert drängt das Interieur ganz zurück. Das seit Mitte des 15. Jahrhunderts hervortretende Halbfigurenporträt ist doch letzten Endes dem plastischen Büstenmotiv entsprungen, und wenn auch genrehafte Motive, selbst Beleuchtungseffekte sie malerisch wahrscheinlich machen sollen, so muß das fehlschlagen, weil die für die malerische Gestaltung notwendige Macht der Raumeinheit bei dem Vordrängen der Figuren fehlt.

Trotzdem bedeutet selbst dieses romanistische Jahrhundert doch auch einen Fortschritt zu malerischer Breite und in ein mehr geschlossenes Sehen aus größerer Distanz, wie schon die Zusammenordnung von zwei und mehreren Figuren einen Versuch auf Erweiterung des Sehfeldes erkennen läßt. Dann aber als wichtigstes Moment, wenn auch von den Niederländern angeregt, aber von den Italienern, d. h. von Caravaggio, konsequent verarbeitet, kommt die Helldunkelmalerei der Tenebrosi hinzu. Schon geistig

Digitized by Google

ist damit etwas Neues gegeben. Man malt nicht mehr etwa die Figuren an sich, also es ist nicht mehr gemaltes Relief, gemalte Freifigur, sondern man malt die Figuren im Atelierlicht, d. h. im Zusammenhang mit dem umgebenden Raum und dem kräftigen Schattenspiel, das durch stark einseitigen Lichteinfall erzeugt wird. Schon sind die Schatten wichtiger als die Figuren. Das ist der Einzug des malerischen Wesens im Bild. Niederländer wie Gerard van Honthorst, genannt Gherardo delle notte (1590—1654), bilden sich an den Italienern, und weiterhin verbreitet Esheimer (s. unter Landschaftsmalerei) besonders durch die Radierungen des Goudt diese Tenebrosimanier in den Niederlanden. Sein Jupiter bei Pyramus und Thisbe in Dresden (Abb. 255) ist eines der ersten Beispiele einer starken Helldunkelmanier, bedeutsam deswegen, weil er das, was jene italisierenden Meister noch in lebensgroßen Darstellungen bei harter Beleuchtung und glatter Malweise brachten, auf das kleine Tafelbild überträgt. Dies kleine Format spielt eine wichtige Rolle. Damit ist schon das Stimmungsinterieur für die Malerei gewonnen. Seine schönen Schwarzweißblätter sind ein gewaltiger Schritt ins Malerische. Freilich sind die Licht- und Schattenkontraste noch sehr stark, und es fehlt darum, wie in den frühen Bildern Rembrandts, die wahre Intimität.

Es ist, als ob eines mangelte: das eigentliche intime Zusammenleben auch des Künstlers in diesem Raum. Das nun scheint ein Maler aus der Helldunkelumgebung heraus, in der er lebte und schuf, gebracht zu haben. Es ist der Vlame Adriaen Brouwer (1606—38) aus Oudenarde, der zuerst in Amsterdam, seit 1626 in Haarlem war und wohl bei Franz Hals lernte, seit 1631 in Antwerpen. Seine tollen Wirtshausszenen, wo er den Raum in ein feines Helldunkel eintaucht (Abb. 256), sind einesteils in der frischen Lebendigkeit der Erzählung und der bewegten Szenen, noch mehr aber in der zarten Vielfältigkeit der Töne, in denen die ganze Intimität des Stimmungsinterieurs lebt, von weitgehender Bedeutung für die Entwicklung des malerischen Prinzipes. Erst allmählich hat er diese Toneinheit gewonnen. In der Frühzeit sind die Typen derb, die Farben hart und bunt. In der zweiten Epoche geht er zu einem allmählichen Zusammenklang in warmen Tönen, in Gelb und Rot über, läßt dann aber die Stimmung kühler werden, indem Grün und Blau die Oberhand gewinnen. Der Farbauftrag wird dünner und durchsichtiger, aber auch der überherrschende Stimmungston wird zarter und saugt die einzelnen Farben auf, bis in der letzten Zeit ein ganz kühler, fast grauer Gesamtton gewonnen wird. In dieser kühlen Stimmung erinnert er an seinen Landsmann David Teniers d. J. (1610—90), der bedeutendste aus der zahlreichen Künstlerfamilie der Teniers, der sich aber in seinen sittenbildlichen Darstellungen viel mehr an Freilichtszene und kühles Tageslicht hält. Unter seinen vlämischen

Digitized by Google

Schülern sind Joos van Craesbeck (1606—54), der mehr das elegante Sittenbild liebt, und dann besonders David Ryckaert III (1612—61), der dritte in der Familie, zu nennen, der in seinen Küchenszenen große Vorliebe für rote Farben bei tiefem, warmem Helldunkel zeigt.

Es ist interessant zu sehen, daß die Vlamen wie für die Landschaft, so auch für das Interieur das Breitformat nehmen, vielleicht, weil ihnen an der figürlichen Darstellung sehr gelegen war — auch Brueghel hält daran fest —, vielleicht aus Gewohnheit. Wenn wir jetzt zu den Holländern kommen, so erscheint als ein Grundunterschied, oder vielmehr als weitgehende Neuerung, der Wechsel des Formates für das Stimmungsinterieur, während für das Gesellschaftsgenre das Breitformat noch bevorzugt wird. Der Wechsel ist bedeutsam. Kaum Zufall wird mitgespielt haben, sondern, wenn nicht aus bewußter Absicht, so doch aus dem sicheren, inneren künstlerischen Gefühl heraus haben diese Künstler für das Interieur das Hochformat an Stelle des Breitformates gesetzt. Wenn in der Anschauung der Landschaft, bedingt durch die Horizontale, der Begriff der Breite vorherrscht, so ist sicherlich für die Vorstellung des kleinen Stimmungsinterieurs ein leicht in die Höhe gehendes Quartformat das Naheliegende. Es ist schon ein Verdienst, dieses Format zur Regel gemacht zu haben.

Die Produktivität dieses kleinen Landes an Bildern jeder Art ist eine ganz außerordentliche. Die Freude, das traute Heim, die lichten, hellgetünchten Wände mit farbigen Bildern zu beleben, die Stimmung der Räume, in denen wir tagtäglich uns bewegen, aufzuheitern, läßt auf eine glückliche Seelenstimmung dieses Volkes in dieser Zeit schließen. Nichts eigentlich von dem barocken Geiste in den romanischen Landen, der, bald finster, fanatisch, bald gesucht, aufdringlich, sich immer mehr äußerlich an die anderen wendet und nichts von innerlicher Wärme oder behaglicher Breite zeigt; es ist naive Daseinslust, die helle, fast kindliche Freude an der farbigen, malerischen Schönheit der sichtbaren Welt, sowohl in der freien Gottesnatur, wie im intimen Heim, wo die friedsame Menschheit ihr häusliches Glück ungeteilt auskostete.

Wie in der Landschaftsmalerei sind auch in der Interieurmalerei ungezählte Maler tätig, und die Werke, die sie schufen, gehen in ganz hohe Zahlen. Wir haben keine Veranlassung, alle Meister in gleicher Breite zu behandeln. Es gilt, die bedeutendsten Vertreter der verschiedenen Bildgruppen herauszuheben und zu charakterisieren. Ausgegangen ist das intime Interieur natürlich von der frischen Genredarstellung aus dem Leben. Nur in Verbindung mit der erlebten Wirklichkeit konnte auch eine lebendige Kunst entstehen. Man könnte darum, wenn man die kleine Ordnung nach Schulen nicht einhalten will, vom erzählenden Genre und vom reinen Stimmungsinterieur reden, zu denen sich als drittes das Gesell-

Digitized by Google

schaftsgenre gesellt. Fast immer ist Rembrandts Einfluß bestimmend für die künstlerische Größe; aber auch Franz Hals wirkt in seiner frischen Art besonders auf erstere Gruppe. Einige ganz große Meister haben die beiden ersten Gruppen aufzuweisen: Adriaen van Ostade und Jan Steen für das erzählende, vielfigurige Genrebild im Interieur, Gerard Terborch leitet dann zur zweiten Gruppe über, wo Pieter de Hooch und Vermeer van Delft für das reine Stimmungsinterieur die klassischen Meister sind; als Sechster wäre Nicolas Maes zu nennen. Wir stellen die erste Gruppe voran, bei der das Inhaltliche noch eine gewisse Rolle spielt, während in der zweiten Gruppe das künstlerische Motiv, das Stimmungsmoment geläutert und rein zutage tritt. Die Meister der dritten Gruppe von Gérard Dou, Metsu, Mieris der Leidener Schule zu Netscher, Schalken und andere Vertreter des glatten Gesellschaftsgenres stehen nicht auf gleicher Höhe. Das Virtuosentum nimmt überhand, wir vermissen die innere Wärme.

Wir beginnen mit Adriaen van Ostade (1610—85), einem Schüler des Franz Hals, aber auch sichtlich in Beziehung zu Adriaen Brouwer stehend. Ende der dreißiger Jahre macht sich der Einfluß Rembrandts geltend. Aus einer noch kühlen Gesamttönung stimmt er in eine wärmere Tonskala im Helldunkel um. Diese warme Gesamtstimmung wächst und gibt den Bildern der fünfziger und sechsziger Jahre eine andauernd steigende Weichheit und Behaglichkeit. Sein Künstler im Atelier von 1663 in Dresden (Abb. 257) ist ein Meisterstück intimer, fein abgewogener Stimmungsmalerei. Es hat das typisch holländische Interieurbildformat. Man denkt bei diesem kleinen Raum, in dem das Licht durch die flimmernden Putzenscheiben eindringt, unwillkürlich an Dürers Hieronymus (Abb. 149) und die behagliche, gutmütige Stimmung, die sich in dessen Raum breitet. Wenn aber der Gesamtcharakter bei Dürer durchaus hell ist und der Raum licht, durchsichtig wirkt, sehen wir bei Ostade alles von einem weichen, goldigen Stimmungston verhüllt, der in den Tiefen des Raumes von umschattender Schwere und Weichheit ist, vorn aber mit dem ganzen Reiz goldigen Sonnenlichtes, wie es aus blauer Kühle in den warmen Raum eindringt, die Hauptfigur aus dem weichen Stimmungston herausschält.

Diese Behandlung des Lichtes, das in den Frühwerken stärker konzentriert behandelt ist, später immer weicher im Tonspiel seines Helldunkels schwingt, anfänglich kühler, später mehr in einen warmen Goldton hinübergehend, weist eine ähnliche Entwicklung wie bei Rembrandt auf. In seinen späteren Jahren wird der Ton kühler und zarter. Auch als Radierer hat er in sehr zart behandelten Blättern Vorzügliches geleistet. Überwiegt auch die Interieurdarstellung, so hat er auch treffliche Szenen im Freien, die öfters seinem viel mehr mit Freilichtmalerei arbeitenden Bruder Isaak zugeschrieben werden, gegeben. Immer ist er der frische Erzähler, der uns

Digitized by Google

das Wirtshausleben innen wie außen vor der Schenke in lebendiger Wirklichkeit, aber auch umhüllt von der Poesie eines warmen Kolorites und im weichem Helldunkel zu zarter Farbharmonie verklärt vorführt. In der milden Schönheit seiner malerischen Stimmungen ist er der feinste Schüler Rembrandts aus der Zeit des goldigen Lichtes und der warmen, braunen Schatten. Das Figürliche ist von Lichtern und Farbe fein belebt; aber immer schmiegt es sich malerisch gedämpft und einheitlich in den Stimmungston hinein. In dieser weichen Schönheit der Helldunkelstimmung, in der Wärme und Intimität seiner schlichten Räume, der Ungesuchtheit der Menschen, die sich in ihnen bewegen, ist Adriaen van Ostade unbedingt der Meister der Gruppe, vielfältig und reich in den Motiven, voller Erfindung und Phantasie, dazu voller Innigkeit und reiner Künstlerfreude an der Schönheit des Stimmungstones.

Ein ebenso bedeutsames wie lehrreiches Gegenstück zu ihm ist der Leidener Maler Jan Steen (1626—79), ein Meister wie jener in seiner Weise unübertroffen. Zu gleicher Zeit, fast am gleichen Ort wie jener tätig und in gleichen Motiven arbeitend, hat er doch eine durchaus andere Gestaltungsart und arbeitet mit ganz anderen künstlerischen Mitteln. Bei Ostade ist alles Ton und Zusammenstimmung, Steen aber ist Meister der Linie und zeichnerischen Komposition. Er ist das wie kein zweiter in der gesamten niederländischen Malerei, und man hat ihn darum den holländischen Raffael geheißen. Studiert man seine Bilder auf diese Feinheiten hin, so wird man es als berechtigt anerkennen. Von dem lebendigen Humor und seinem schlagenden Witz, der aus seinen Volksszenen, gemalten Sprichwörtern usw. spricht, brauchen wir nicht zu reden. Hat er doch wie kein anderer von dem Leben des holländischen Volkes in seiner Derbheit wie Frische, seiner Vielfältigkeit und Buntheit lebhaftestes Zeugnis abgelegt.

Steen, der wahrscheinlich in Haarlem bei J. de Wet lernte und von den beiden Hals beeinflußt wurde, zog 1641 nach dem Haag, wo er die Tochter des Jan van Goyen heiratete. 1654 ist er wieder in Leiden, 1661—69 in Haarlem und dann bis zu seinem Tode in Leiden. In seinen Werken reflektieren die verschiedenen Künstler, aber diese kleinen Einflüsse sind bei seiner selbständigen, durchaus originellen Begabung bedeutungslos. Es kommt doch wahrlich nicht viel darauf an, festzustellen, daß er einmal etwas breiter in der Art des Hals oder dann wieder etwas glatter, mehr an Dou erinnernd, malt, dann wiederum in dem kühlen Tonspiel des Vermeer oder in der Wärme des N. Maes arbeitet. Er bleibt immer er selber in der geistvollen Erzählerweise und vollendeten Kompositionskunst. Nur eine ganz einseitig auf die Farbe und maltechnisches Raffinement eingestellte Zeit wie die unsere kann gerade diese zeichnerisch kompositionellen Feinheiten des Jan Steen nicht anerkennen. Es ist nötig, gerade diese Qualität heraus-

Digitized by Google

zuheben, weil man nur so den Künstler, nicht etwa den Possenreißer Steen schätzen lernt.

Besonders das Rijksmuseum in Amsterdam bewahrt eine Reihe hervorragender Stücke. Die lustigen Festgesellschaften in vielfältigem Wechsel der Bewegungen, das Auf und Nieder, das Motiv der lebhaft durch Ausdruck und Geste wie Linienspiel miteinander verknüpften Gestalten auf den vielfigurigen Tischgesellschaften, all dies ist vorzüglich verarbeitet. Ausgezeichnet sind auch die reliefmäßig gruppierten Darstellungen im Freien, wie der Quacksalber oder die Lustige Heimkehr. Sie lassen erkennen, daß es ihm viel mehr um die klare, bewegte Silhouette und eine mehr breitfarbige Behandlung denn um malerisch räumliche Wirkung zu tun ist. Auch solch fein auf die Linien und die Silhouette abgewogenes Stück wie die Kranke Frau (Abb. 259) erweist deutlich, daß Linie und Relief oder vielmehr Farbenfläche eher zusammengehören als Luft und Raum. Die beiden Gestalten stehen scharf umrissen in hellem, klarem Licht, glänzend in der Farbe vor dem grauen Grund. Denn der Raum wirkt tatsächlich nur als Hintergrundton, als Fläche, ganz im Gegensatz zu Ostades weicher Raumtiefe, die, im Ton alles umhüllend, Raum und Figur eint. Vor dieser grauen Wand steht auch das Figürliche reliefmäßig, wenn nicht flächig wirkend. Man beobachte das wunderbar feine Linienspiel in der Silhouette, in den Bewegungen, im Faltenwurf, die unendliche Sensibilität der Zeichnung, die bald in dunklem Umriß, bald wieder mit aufgesetzten Lichtern auftritt und, besonders schön am Kleid der Kranken, als das Extrakt eines äußerst zarten, rhythmischen Liniengefühles erscheint. Ein anderes schönes Stück ist der Papageikäfig ebenda mit der außerordentlich fein bewegten Rückenfigur der Frau, die den rechten Arm erhebt. Auch Petersburg hat acht schöne Stücke. In Braunschweig befindet sich der ebenfalls in der Komposition meisterhafte Ehekontrakt. In allem offenbart sich Steen als künstlerisch gestaltender Meister allerersten Ranges, den man in seiner zeichnerischen Sentimentalität verstehen lernen sollte.

Höher bewertet und mehr geschätzt sind die Meister der anderen Gruppe heute. Denn das Interesse unserer Zeit konzentriert sich nun einmal auf koloristisch malerische Feinheiten. Es sind Terborch und Metsu, Maes, Pieter de Hooch und Vermeer van Delft. Zeitlich voran steht der auch als Porträtmaler bekannte Haarlemer Gerard Terborch (1617—1681) aus Zwolle, ein vielgereister Künstler, auserlesen, die Friedenskonferenz in Münster zu porträtieren. Auch Soldatenszenen hat er gemalt; aber er bevorzugt, seiner vornehmen Art entsprechend, das feine Gesellschaftsgenre. Er meistert nicht im gleichen Maße wie Steen die Komposition in zusammenfassender Linienführung und Bewegung. Es gelingt ihm nicht immer, das rechte Verhältnis der Figuren im Bild zu gewinnen. Aber

Digitized by Google

dafür ist er koloristisch malerisch von besonderer Qualität. Franz Hals' Einfluß ist erkennbar. Es liegt ihm vielmehr daran, ein harmonisches, auch räumliches Verhältnis der koloristischen Werte zueinander zu gewinnen, wobei er sich mit äußerster Zartheit in die Feinheiten der stofflichen Werte hineinzuarbeiten versteht. Man vertiefe sich, auch im Vergleich zu Steen, einmal in sein berühmtes Bild „Die väterliche Ermahnung" in Berlin. Bei Steen herrschen Klarheit und Schwung in der Linie und ein glatter, mehr flächiger Glanz der Farbe; der Grund grau, flächig, unräumlich. Terborch kennt die Linie kaum, sondern spielt uns farbige Tonwerte, z. T. ganz sinnlicher Art gegeneinander aus: die weiße, sich leicht bauschende Seide des Gewandes, der weiche Glanz des Pelzes, dazu der entzückende Nacken mit dem zarten Karnat, der, eingefaßt von blondem, schwellendem Haar, innerhalb der verschiedenfachen Farbenspiele und Tonwerte das eigentliche Zentrum im Bild erscheint. Kräftiges, verschiedenes Grau, Blau und Gelb im Kostüm der Soldaten, das Zinnoberrot der Tischdecke links, dazu aber die verschiedenen Grade von Schwarz an dem glänzenden, seidenen Kleide der sitzenden Dame, in dem leicht schwärzlichen Schattenspiel überall — das sind vielfältige, reiche Tonstufen, vor denen die Rückenfigur der Dame heraustritt. Feiner im Farbspiel ist das Konzert ebenda, (Abb. 261) das bei schwarzer Grundierung und zartestem Luftton das weißschillernde Silbergrau im seidenen Kleid, fein Rosa in der Taille, am Spinett und Blau im Bezug der Stühle, ein warmes Braun am Pelzkragen zeigt. Wiederum ist der feine, zartleuchtende Nacken der Rückenfigur das Bildzentrum. Alles ist auf Farbwerte delikatester Art komponiert; der Duft der farbigen Erscheinung ist von unaussprechlichem Liebreiz. Es ist eine verklärte, in entzückenden Farbenharmonien abgestimmte Wirklichkeit. Bei allem Glanz der Seide und trotz der Kühle der Töne klingt doch immer irgendwo ein warmer Ton hinein, der diesen hochelegant gemalten Stücken Wärme und Intimität gibt. Es ist in ihnen ein ganz besonderer und individueller Grad künstlerischer Feinheit, eine wohlabgewogene Farbenharmonie, ein sorgsames Abstimmen, wie er die Farbwerte und die Klangtöne gegeneinander stellt oder etwa versteht, die kleine, schöne Nackenpartie zum Zentrum der Bildwirkung zu machen.

Dagegen steht der zweite Hauptmeister dieses Stimmungsinterieurs, Pieter de Hooch (1629—84), wiederum als eine wesentlich andere Künstlernatur. Nicht von der vornehmen Feinheit des Terborch, sondern von einer doch derberen, schwerfälligeren Art, zeigt er eine außergewöhnlich reiche Entwicklung. Als sein Lehrer wird Berchem genannt; aber bald macht sich Rembrandts Einfluß geltend. Seine erst neuerdings wiedererkannten Jugendwerke, Wachstubenszenen darstellend — ein vorzügliches Stück in der Gal. Borghese in Pal. Corsini zu Rom —, weisen auf Karel

Digitized by Google

Fabritius, dem er in Delft nähergetreten sein kann. Es ist die Wärme des dämmrigen Helldunkels akkordiert von dem Glanz des in den Raum eindringenden Sonnenlichtes, das er mehr und mehr erforscht. Dann folgen nach seiner Verheiratung in Delft (1655) seine Meisterstücke. Die gegenseitige Beeinflussung, die Steigerung malerischer Schönheitswerte in Konkurrenz mit dem anderen großen Delfter Maler Vermeer zeitigen Werke von unvergleichlicher Schönheit. Und gerade im Vergleich mit dieser wesentlich andersgearteten Künstlerpersönlichkeit wächst seine besondere Individualität heraus. Künstlerisch näher steht er eigentlich dem Nicolaus Maes, mit dem er die Wärme des Helldunkels und die Vorliebe für Rot und Braun gemein hat. Diese Werke gehören wohl der ersten Delfter Zeit, während in den späteren Jahren Vermeers Einfluß in der kühleren Abstimmung der Farben und in den Motiven hervortritt.

Er beginnt mit einer warmen, dem Rembrandtschen Stil um 1650 verwandten, schweren, dickflüssigen Art. Überraschend klar baut er sich nun seine Bilder auf, die uns eigentlich das offenbaren, was wir malerische Raumkomposition heißen möchten. Der Vorzug seiner Kunst ist der außerordentlich feste, architektonische Aufbau seiner Räume und die sichere, bewußte Art, mit der er Raum und Figur in Helldunkel und Farbenakkorden miteinander verschmilzt und das Figürliche zu einem bedeutsamen Bindeglied in der Raumgestaltung macht. Aber nicht nur das Figürliche, sondern auch das Koloristische muß herausgehoben werden. Denn nicht das Formale, der Körper als plastischer Kubus, sondern das Malerisch-Koloristische, der Körper als farbige Materie, ist sein echt malerisches Ziel. Er spielt immer nur Raumwerte in ihrer malerischen Tonkraft, nicht etwa formale Werte gegeneinander aus. Nehmen wir das schöne Berliner Stück (Abb. 263). Raumkompositionell bedeutsam ist das Motiv der beiden hintereinandergeschobenen Räume, die er malerisch zu gegenseitiger Steigerung entwickelt. Das Motiv ist nicht neu. Schon Roger van der Weyden kennt es; nur ist es da dem gotischen, intensiven Tiefenbewegungsprinzip entnommene, gesteigerte Tiefenrhythmik. Die Räume zeigen eine korridorartige Tiefenflucht. Dann jedoch bringt Dierick Bouts auf seinem Löwener Altar (Abb. Bd. I) eine vielmehr malerische Gestaltung. Die Räume wirken mehr breit und sind als Tonwerte entwickelt. Zunächst aber versinkt dieser erste malerische Raumgestaltungsversuch auf beinahe zwei Jahrhunderte, bis Rembrandt die Reize des Helldunkels entdeckte. Pieter de Hooch macht das Motiv zu seinem künstlerischen Problem. Der vordere Raum, nur durch Oberfenster gedämpft aufgelichtet, erhält eine eigene körperliche Schwere, Breite und Wucht der Erscheinung. Auf brauner Untermalung entwickelt der Künstler hier neben nur wenig kalten Farben — Blau in der Jacke der Frau und an der Bettdecke, Blaugrün im Rock —

Digitized by Google

eine reiche Fülle warmer Farben von einer außerordentlichen Pracht: Gelb an der Wiege, am Vorhang und am wärmsten an der bräunlichen Messingpfanne, d. h. in der Mitte des Bildes, wo zugleich daneben das Rot am hängenden Rock seine stärkste Note anschlägt. Dort also liegt das Farbzentrum, von dem aus es nach links in die Schatten, nach rechts in die lichte Tiefe geht. Rot kehrt am Mieder, im Fleischton u. a. wieder. Zu dieser warmen Farbensymphonie in gedämpftem Helldunkelklang tritt als lebensvolles Gegenspiel der vielmehr lichte, auf zart Blau-gelb-rot gestimmte kleinere Raum, in den das Sonnenlicht durch die Tür in reicher Fülle seine wonnige Glut einschüttet. In dieser vielmehr schillernden, durchsichtigen Atmosphäre steht das blonde Mädchen in seiner etwas stumpfen, zartfarbigen Tracht. Der Poesie des behaglichen Stimmungshelldunkels vorn ist die liebenswürdige Schönheit des Sonnenglanzes, d. h. des von Sonne durchleuchteten, zweiten Raumes gegenübergestellt. Der verschiedene Tongrad gibt dem Unterschied in der Größe der Räume wieder das Gleichgewicht, indem zugleich auch der dunkle Alkoven vorn als kompositioneller Gegenwert zum hellen Zimmer angesehen werden kann. Man beobachte auch, wie künstlerisch vollkommen dies Zusammenspiel von Licht und Wirklichkeit, Figur und Raum ist und wie ein leises Bewegungsspiel zwischen Figur und Raum da ist, das, ausgehend vom dunklen Winkel am Alkoven links über die sitzende Frau durch den Hund und den hängenden Rock zur Tür geleitet wird, um sich dort mit dem stehenden Kinde zum Sonnenglanz im Freien zu begeben.

Absichtlich habe ich dies Bild ausführlich besprochen. Wir sind es gewohnt, bei Raffael und den italienischen Großmeistern der Komposition alles als wohlbewußten, fein verrechneten Aufbau anzusehen. Aber auch diese Meister der malerischen Schönheit in Holland sind von solcher Hochrenaissancebewußtheit getragen, und ich kann nicht umhin, in dem hohen Ernst, in der wuchtigen Größe diesen Pieter de Hooch für das Stimmungsinterieur dem Jac. van Ruisdael, dem Landschaftsmaler, gleich zu schätzen. Diese schlichte, klar abgewogene Raumgestaltung hat etwas von wirklicher Monumentalität; die malerische Schönheit des Stimmungsinterieurs ist in genialer Größe gepackt. Stücke im Rijksmuseum zu Amsterdam: an der Kellertür, Mutterpflichten, Mutterfreuden u. a., gehören hierher. Später wird der Künstler freudiger und durchsichtiger und die Auflichtung der Räume, die Abkühlung der Farben lassen vielleicht Beziehungen zu Vermeer erkennen, wenn auch Hooch als der ältere zumeist der gebende Teil gewesen ist. „Die Kartenspieler" im Buckingham Palace zu London (Abb. 264) ist eines dieser reich von Licht durchfluteten Stücke, in denen die strahlende Pracht des Sonnenlichtes und die Auflockerung des Raumes im durchsichtigen Glanz über das schwere, warme Helldunkel die Oberhand

Digitized by Google

gewinnen. Auch da ist das Motiv der kompositionellen Zusammenstellung von malerisch verschiedenfach bewerteten Räumen noch vorhanden, wie auf so manchem schönen Stück der ersten Delfter Jahre und etwa noch auf dem feinen Stücken in Nürnberg, Germanisches Museum.

Dann aber vereinfacht sich das Raumproblem und kühlt sich die Farbe, ganz im Sinne des Vermeer ab, dessen Kolorit jetzt rückwirkend die tiefen Akkorde Pieter de Hoochs kühler und lichter stimmt. „Die Goldwägerin" in Berlin sieht wie eine Wiederholung eines Bildes des Vermeer in Philadelphia (Sammlg. Wiedener) aus. In seinen spätern Jahren wird der Künstler akademisch hart und glatt. Der Klassizismus und gesellschaftliche Kultur ziehen auch bei ihm ein und stimmen den Maler des schlichten, warmen Stimmungsinterieurs in eine gesuchte, glatte Eleganz hinein. Daneben hat Pieter de Hooch auch lichte, farbenfreudige Freilichtstücke gemalt. Sowohl Amsterdam wie London, Nat. Gall. und Buckingham bewahren eine Reihe herrlicher Bilder, aufleuchtend im klaren Sonnenlicht, das auf farbigen Gewändern dem freundlichen Rosa des holländischen Backsteinbaues und im strahlenden Blau des Himmels aufleuchtet. Diese kraftvoll und fest gemalten Stücke haben die gleichen Vorzüge kraftvoller Realität, glanzvoller Beleuchtung, einer jedem Virtuosentum fernen Stimmungsschönheit und Wahrheit wie seine Interieurs. Sie charakterisieren ihn gegenüber dem zarteren Vermeer als den energievollen und bewußten Meister. Ich möchte sie in ihrer Qualität über die etwas weichlichen, aber so hoch bewerteten Stücke des Vermeer stellen. Die männliche Kraft seiner Auffassung und die energische Bewußtheit, fern von jeder schönheitlichen Spielerei, mit der er die Raumrealität in malerischer Architektonik aufbaut, lassen ihn als den größten Meister des monumentalen Stimmungsinterieurs erscheinen.

Freilich wegen seiner koloristischen Finessen heute mehr hochgeschätzt ist der andere Großmeister der farbigen Stimmungsmalerei, Jan Vermeer van Delft (1632—75). Er steht heute wie kein Künstler der Farbe und jener Zeit in allerhöchster Wertschätzung. An Wärme und Tiefe der Stimmung, an Schönheit der Komposition erreicht er den Pieter de Hooch jedoch nicht. Denn niemand vermag uns gleich Hooch in den Zauber der Stimmungsintimität hineinzuziehen. Das Überwältigende, das sich, ebenso wie bei Ruisdael, in der Verbindung starker sinnlicher, plastischer wie architektonischer Realität mit malerischer Schönheit bei Hooch findet, hat Vermeer selten. Um so berauschender ist sein Kolorit und der Reiz seiner ganz eigentümlichen Farbenskala ist einzigartig, wobei freilich schon ein leiser Zug ins Dekorative bemerkbar wird. Kaum drei Dutzend Bilder seiner Hand sind nachweisbar. Nur wenige Galerien besitzen mehrere Stücke, Amsterdam vier, Haag drei, Berlin und Dresden je zwei.

Als sein Lehrer wird der begabte Rembrandtschüler Karel Fabritius

Digitized by Google

Abb. 259. J. Steen, Die eingebildete Kranke.
Rijksmus., Amsterdam.

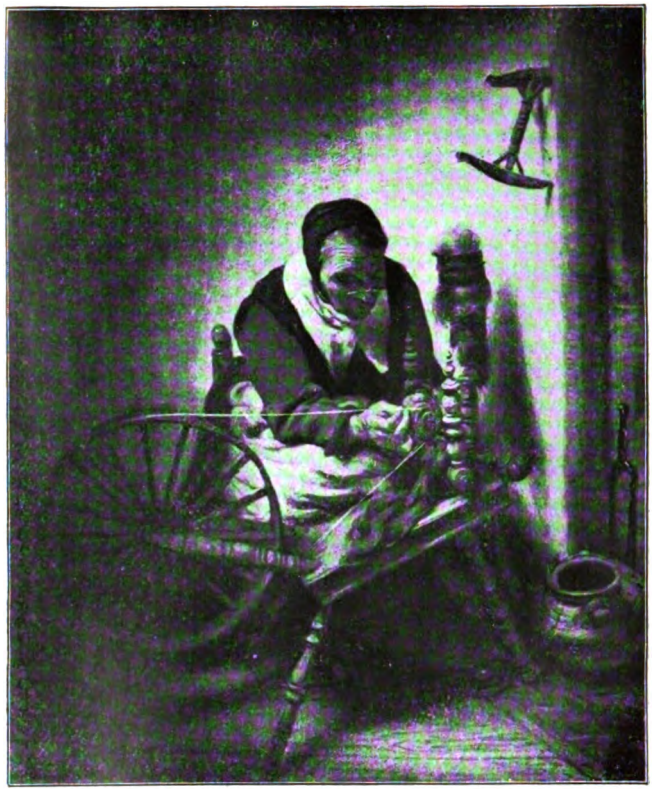


Abb. 260. H. Maes, Frau am Spinnrad.
Rijksmus., Amsterdam.

Digitized by Google

**Abb. 261.** G. Terborch, Musikstunde. K. Friedrich-Mus., Berlin.

Abb. 262. G. Metsu, Der Brief. Slg. Beit, London.

Digitized by Google

Abb. 263. P. d. Hooch, Morgenstunde. K. Friedrich-Mus., Berlin.

Digitized by Google

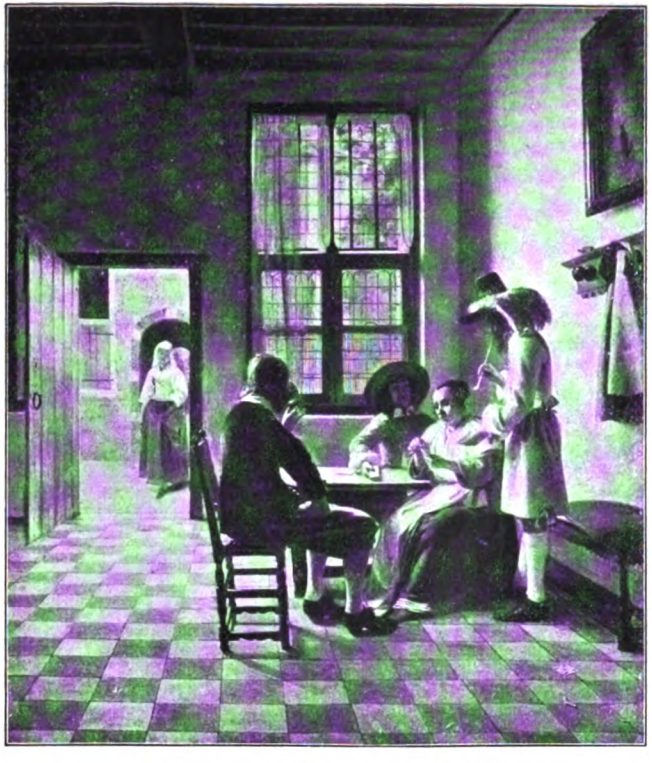


Abb. 264. P. d. Hooch, Kartenspieler.
Buckingham-Pal., London

Abb. 265. J. Vermeer v. Delft, Mädchen mit Weinglas.
Gal., Braunschweig.

Digitized by Google

Abb. 266. J. Vermeer van Delft, Der Brief. Rijksmus., Amsterdam.

Digitized by Google

Abb. 267. J. Vermeer v. Delft, Der Künstler im Atelier. Gal. Czernin, Wien.

Abb. 268. Em. de Witte, Kircheninterieur. Mus., Brüssel.

Digitized by Google

Abb. 269. Jod. de Momper, Winterlandschaft. Gal., Braunschweig.

**Abb. 270. A. Elsheimer, Joseph im Brunnen. Gal., Dresden.**

Digitized by Google

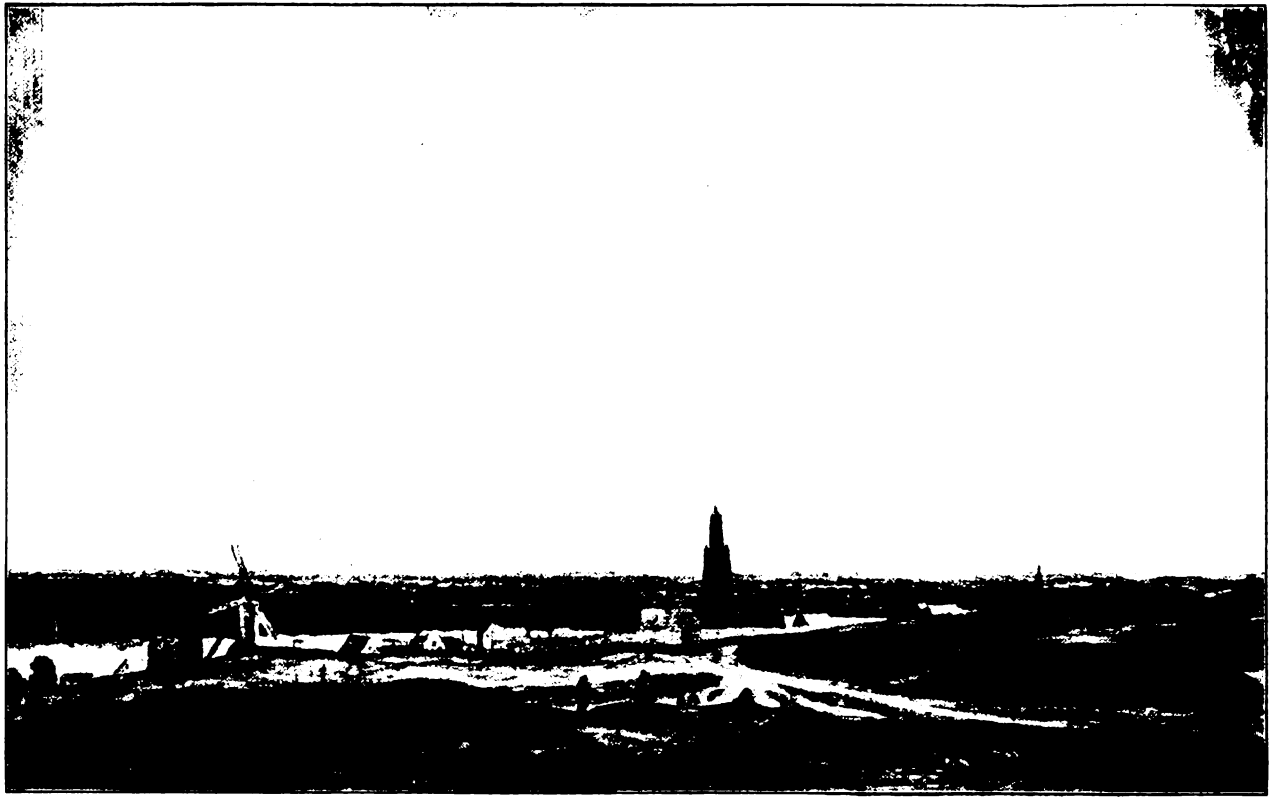


Abb. 271. Hercules Segers, Ansicht von Rhenen. K. Friedrich-Mus., Berlin.

Digitized by Google

in Delft genannt, der 1654 bei einer Pulverexplosion umkam. Spuren seines Einflusses lassen sich schwer in Vermeers Werken feststellen. Noch außerhalb seiner bekannten Art stehen zwei Frühwerke: Christus bei Maria und Martha im Skalwarlie Castle in England und Diana mit Nymphen im Haag, Mauritshuis; sie zeigen noch großes Format und sind im Motiv noch sonderbar. Letzteres ist den Bathsebadarstellungen des van Loo in Berlin von 1648 und Rembrandts von 1654 in Paris so nahe verwandt, daß wir hier Beziehungen annehmen müssen. Dann aber erfolgt mit dem Dresdener Bilde der Kupplerinszene von 1656 zunächst der Wandel im Motiv, indem der Meister sich aus religiösen und mythologischen Idealreichen zur schlichten Wirklichkeit begibt. Die maltechnischen Elemente und die koloristischen Reize des bunten Teppichs wie der farbigen Gewänder treten in den Vordergrund. Freilich sind sie noch in keiner Weise diszipliniert, d. h. sie sind noch keinem höheren, künstlerischen Ziel untergeordnet. Dieses Ziel hat er unter dem Einfluß des Pieter de Hooch, der damals in Delft war, gewonnen. Das schlafende Mädchen in der Sammlung Altmann in New York, zwar noch ziemlich großen Formates, zeigt ein weitgehendes Verarbeiten der Raumkompositionsmotive Pieter de Hoochs. Das Hintereinander zweier Räume, die kräftige Farbgebung, selbst der Typus des Mädchens, erweisen die Abhängigkeit. Aber es fehlt dem Künstler gegenüber seinem Vorbild die raumgestaltende Kraft und Sicherheit. Die feine, tonige Dissonanz, die gerade bei Hooch den poetischen Zauber der verklärten Wirklichkeit ausmacht, und dessen Kraft der räumlichen Realität sind nicht da. So lösen sich die Räume nicht voneinander, und es kommt keine Tiefe heraus. Der individuelle Reiz des Bildes ist die schöne Farbigkeit und Harmonie in Blau-gelb-rot im Teppich und am Stuhl vorn. Glücklicherweise gibt der Künstler dieses seinem einfachen Vorstellungsvermögen zu schwierige Motiv bald auf. Noch der „Soldat und das lachende Mädchen" bei Joseph in London erscheint zu kompliziert. Erst als er das Motiv ganz vereinfacht und nur einen Raum und eine Gestalt zusammenbringt, erreicht seine Kunst ihre klassische Höhe. Das Milchmädchen in Amsterdam hat noch etwas von plumper Massigkeit, wo der Gelbblauakkord im Gewand noch etwas hart vom Grau des Grundes absteht, und ist überraschend durch die Plastik der Erscheinung. Es ist als ob der Meister hier den gesunden, vielleicht auch zu großer Malerei notwendigen Weg durch die plastische Realität gegangen wäre. Auch die stoffliche Realität in der farbigen Behandlung ist ausgezeichnet.

Dann aber folgen seine Meisterstücke, die etwa 1658—62 gemalt sein mögen. Wir müssen in Betracht ziehen, daß der Künstler in größter Sorgfalt und Liebe sehr langsam malte, was auch zum Elend seines Daseins, worüber er als Vater von elf Kindern öfters klagt, beitrug. Es ist dreimal



Digitized by Google

das gleiche Motiv von einfachster Form: ein Mädchen am Fenster, zweimal lesend, einmal mit einem Perlenhalsband. Zeitlich voran, nicht allein wegen des noch größeren Formates, sondern auch wegen der farbigen Vielfältigkeit und Feinheit der Zeichnung, steht das Lesende Mädchen, in Dresden, das in der Hauptsache auf Grün-rot bei warmem Licht und zartester Durchbildung im einzelnen gestimmt ist. Das Hauptmotiv, eine farbige, von formendem Duft schillernden Seitenlichtes erhellte Gestalt vor dem etwas stumpfen Grau der Wand zu entwickeln, ist ihm meisterlich gelungen. Auch die Delikatesse der Zeichnung und die Zartheit der Lichter, die überall fein aufsitzen, geben diesem Bild den Vorzug. Dann vereinfacht er das Motiv auf der Briefleserin in Amsterdam (Abb. 266). An Stelle jener feinen Vielfältigkeit und des zarten Duftes des Lichtes ist eine Monumentalisierung getreten: Fenster und Vorhang fehlen; ebenso ist das Farbspiel, vielleicht schon zu stark, vereinfacht. Blau ist der herrschende Ton. Zuerst und am kräftigsten im Vordergrund an Decke wie Stuhl, als Auftakt für das kühl leuchtende Blau der Jacke; dann klingt es hinüber in die verschiedensten Nuancen eines zarten, stumpfen Grau im Karnat, im Rock, an der Wand; allein etwas Gelb ist in Stuhlnägeln, im Kopftuch, als Gegenton zu diesen vielfältigen blauen und neutralen Tönen. In dieser einheitlichen, farbigen Tonigkeit klingen die zartesten Abstufungen des Lufttones wundervoll weich und fein. In der Monumentalität der Gesamtwirkung und schlichten Größe ist es sicher sein hervorragendstes Stück, ebenso wie das Dresdener Bild in dem Reichtum und der Feinheit des farbigen Aufbaues nicht wieder übertroffen ist. Wundervoll, wie er hier und dort das feine Profil herauswachsen läßt. In Dresden ist es die delikate Linie, das feine Licht, das ganz delikat von dem gleichmäßigen Grau der Wand absteht; hier ist es die weich und tonig behandelte, im Helldunkel stehende Form, die vor der unruhigen Fläche der Landkarte heraustritt. Wie zart sind hier wie dort die Hände. Wir fühlen die ganze Liebe und Sorgsamkeit des intimen Meisters. Es ist das Höchste an farbiger Stimmungsschönheit.

Das sind seine beiden Meisterstücke. Schon das dritte Bild des gleichen Motives, die Dame mit dem Perlenhalsband in Berlin, leitet ins Raffinierte, Elegante hinüber. Aber es ist auch ein Meisterstück im Farbenakkord auf Gelb-blau, in der Feinheit der stofflichen Qualität, mit der die Seide in Gelb und Weiß an Jacke und Kleid, der weiße Pelz, die blauen Stuhlbezüge und der stumpfe Anstrich der weißen Wand gemalt sind. Dann folgt eine Reihe von Halbfigurenstücken, unter denen der Liebesbrief, einst bei J. Simon in Berlin, erwähnt sei, wo vor tieftonigem Grund vollbeleuchtet die Dame in gelber, pelzverbrämter Jacke und mit blondem Haar aufstrahlt. Fernerhin aber erweitert er, vielleicht wiederum von P. de Hooch beeinflußt, das Bildfeld. Er gibt eine größere Räumlichkeit mit dem ganzen

Digitized by Google

Reichtum des raummodellierenden, einseitigen Lichtes, in das er ganze Figuren hineinstellt. Der Liebesbrief bei Beit in London und das Konzert im Gardner Museum in Boston sind die Hauptstücke von überraschender Tonschönheit und Raumtiefe, in einer Weichheit, die, wie gesagt, an P. de Hooch erinnert.

Aber dann wechselt er wieder, und das Interesse an dem reichen, schillernden Glanz farbiger, seidener Gewänder tritt von neuem hervor. Herr und Dame beim Wein in Berlin und das Mädchen mit dem Weinglas in Braunschweig (Abb. 265) sind die Meisterstücke dieser dritten Manier, wo er die stimmungsvolle Tonschönheit des Raumes mit der reichen Farbenharmonie und sinnlichen Stofflichkeit glänzender Gewänder in einen wundervollen Akkord hineinzubringen versteht. Eine lichtduftende Räumlichkeit breitet sich vor uns aus. In solchen Bildern leben malerische Poesien und künstlerisch optische Sentimentalitäten, die kaum wieder übertroffen sind. Was bedeutet die Ungeschicklichkeit in der Figurenanordnung, bei der die vordere Figur aus dem Bild herausdrängt, gegenüber dem wundervollen Duft des Lichtes, das auf dem kühl rosa gestimmten Seidenkleid des Mädchens, dem stumpfen Grau des Mantels des Kavaliers, den weißen und blauen Tischdecken und dem ganz zarten Grau im Hintergrund spielt. Jeder, der das Bild sah, weiß, daß nach allen Vielfältigkeiten der Sammlung unser Herz und Auge immer wieder zu ihm zurückgezogen wird. Neben dem herrlichen, späten Rembrandt der Sammlung ist es das künstlerische Juwel der Braunschweiger Galerie. Von ähnlicher Schönheit ist genanntes Berliner Stück. Die Musikstunde bei Frick in New York, die Astronomen in Frankfurt und Paris (Alph. Rothschild), der Geograph in Brüssel erweisen ein Nachlassen der Kraft. Der Künstler kommt zu einem kühlen, etwas stumpfen Helldunkel. Der Liebesbrief in Amsterdam läßt in der harten Glätte der Farben ein weiteres Schwinden intimer Stimmungsreize erkennen. Das berühmte Atelier bei Czernin in Wien leitet ins kalte, elegante Virtuosentum (Abb. 267) über. Es ist kein Zusammenklang mehr da. Der Teppichvorhang interessiert ihn mehr als der Raum; ein klares Licht zeichnet alles hart heraus. Wir werden etwas grob in die Raumwirklichkeit hineingerückt und jene wundervolle Verklärung in schimmerndem Lichtduft scheint geschwunden. Jene klassische Ausgeglichenheit, die eben die malerische Schönheit ausmacht, oder anders gesagt, die richtige Distanz scheint überschritten. Wir werden allzu nahe in die Dinge, in den Raum und seine Kleinlichkeiten hineinversetzt. Die Poesie und die malerische Stimmungsschönheit sind in dem allzu scharfen Fixieren des einzelnen verloren gegangen. Man halte Ostades Künstlerporträt daneben, um die Poesie seiner Weise gegenüber der harten Eleganz des späten Vermeer zu erfassen. Der Vorhang findet sich dann auf der



Digitized by Google

manierierten Allegorie im Haag wieder. Wir spüren die Zeit höfischer Eleganz und akademische Ernüchterung zieht auch hier ein wie bei P. de Hooch. Es mag 1669—70 gewesen sein. Die Damen am Spinett, zwei Bilder, ganzfigurig in der Nat. Gall. in London, halbfigurig bei Beit ebenda, lassen uns kalt. So endet auch dieser Künstler, der so unendlich zarte Stimmungsreize hervorzauberte, in Ernüchterung und glatter Eleganz.

Zum Schluß sei der Stadtbilder seiner Hand, der Ansicht von Delft im Haag, Mauritshuis (Abb. 278), und der „Straße" im Rijksmuseum in Amsterdam gedacht. Eine unendliche Weichheit und stimmungsreiche Farbenharmonie strahlen aus diesen auf Rosa im Backstein, Weiß und Blau gestimmten Bildern. Er war sicher auch da von P. de Hooch beeinflußt, dessen Straßenbilder freilich in gleicher Weise wie die Interieurstücke eine größere Klarheit, kraftvollere Zeichnung und Farbgebung, mehr Energie in der Raum- und Lichtbildung erkennen lassen. Er ist ja auch die festere, derbere, selbst vielfältigere Persönlichkeit, während Vermeer eine weichgestimmte Seele von leicht schwankender Natur war, die ja auch im Leben sehr wenig Herr der Verhältnisse wurde. Das Schicksal hat ihn hin- und hergeworfen. Bei seinem Tode 1675 hinterläßt er seine Frau mit elf Kindern.

Wenn wir nun zu den anderen Meistern übergehen und bedenken, daß gerade für das Helldunkel und Innenbild Rembrandts Genius die ganze Zeit beherrschte, so müssen wir immer berücksichtigen, in welcher Zeit dieser oder jener Maler unter den Einfluß des Meisters geriet, d. h. welche Manier für ihn vorbildlich war. Als solcher hat ja Rembrandt sich vielfältig selbst überwunden, und seine reiche, immer anders überquellende Natur hat natürlich auch immer andere und immer neue Formen für die Wandlungen seines Geistes, seiner Lebenskraft, seines Daseinsgefühles und der Stimmung, die ihn überkam, gefunden. Aber seine Schüler waren wie alle Epigonen Sklaven irgendeiner Zeitmanier.

So hat Gerard Dou (1613—75) die glänzende Frühmanier des Meisters mit der harten, konzentrischen Beleuchtung und dem glatten Farbauftrag und spitzen Lichtern gelernt. Und das behält er bis zu seinem Ende bei, als Rembrandt schon ganz andere Bahnen gegangen war. Neuerdings ist man geneigt, Frühbilder des Meisters von Rembrandts Mutter ihm zuzuteilen. Jedenfalls hat er die Leidener Art sorgsamst übernommen und weitergebildet (Abb. 258). Dou ist der Hauptvertreter des bürgerlichen Genres von gewisser, kleinlicher Spießbürgerlichkeit. Er verliert nie die Härten der Lichtbehandlung. In seinen späteren Jahren wird er fast akademisch. Er schildert das gute Bürgerhaus, in dem Wohlstand herrscht. Er hat mit seinem Sittenstück Schule gemacht.

Vor allem gelingt es Gabriel Metsu (1629—67), vornehme Eleganz und feine, reiche Farbenharmonie bei glänzender Pinselführung zu ge-

Digitized by Google

winnen. Wichtig ist, daß er mit seinem Fortgang nach Amsterdam im Jahre 1654 unter Einfluß des späten Rembrandt kam, so daß er in der Wärme und Farbglut, von der Weichheit des Grundtones, die gerade dem späten Rembrandt eigen sind, malte. Gerade die Stücke dieser Zeit, in der auch Vermeer auf ihn gewirkt hat, besitzen besondere Werte in der feinen Schönheit des Grundtones und dem heiter und klar dazugestimmten, reichen Farbspiel der zumeist in glänzende Gewänder gekleideten Gestalten (Abb. 262). Wesentlich kühler und darin sich ganz als Douschüler darstellend ist Frans v. Mieris (1635—81). In glatten Farben ist er von einer virtuosenhaften Fertigkeit der Malweise und Farbenverschmelzung, an Feinmalerei beinahe der raffinierteste. In Dresden bietet das Atelierbild einen lehrreichen Vergleich zu dem Adriaen van Ostades ebenda. Glatte Eleganz, hartes, kaltes Licht, sogenannte Farbenverschmelzung gegenüber der weichen Tonigkeit und vielmehr natürlichen Art des Haarlemer Meisters. Willem van Mieris (1662—1747) wird, anfänglich in des Vaters feiner Art arbeitend, später hart und manieriert. Noch sei aus der Leidener Schule der kräftige Pieter van Slingelandt (1640—91) und der schlicht breite, mit etwas schwerem Gesamtton und vielem Rot arbeitende Quirin van Brekelenkam († 1668) genannt. Beide sind sympathisch, jener durch eine gewisse Festigkeit und Klarheit, dieser durch die Wärme des Tones.

Diese Wärme des Tones leitet uns zu Nicolas Maes (1632—93), der doch etwas mehr geschätzt zu werden verdient. Schüler Rembrandts in seiner größten Zeit, etwa 1648—52, hat er vom Meister die reiche Schönheit des Helldunkels in dieser Epoche übernommen. Seine Bilder, oft größeren Formates, sind von einer außerordentlichen weichen Tonigkeit, in etwas stumpfen Tönen und mit viel Rot und Gelb, die öfters lebensgroß leicht etwas flau in der unbestimmten Tonigkeit wirken. Seine alten Frauen bei der Arbeit, so die Apfelschälerin in Berlin (Abb. 260), sind umhüllt von weichen, dunklen Dämmerschatten, in die ein kleines Fenster sein tönendes Licht schüttet und so diese Gestalten liebevoll herausmodelliert. Nur eine beschränkte Zahl derartiger Bilder ist uns erhalten. In seiner späteren Zeit aber kommt er ganz in die höfisch-klassizistische Richtung hinein. Er malt in der Hauptsache Porträts nach Geschmack der französischen Eleganz. Das ist das Ende der freien, großen holländischen Malerei. Freilich wäre noch mancher tüchtige Meister zu nennen: der in Ostades Art weich malende Cornelis Bega (1620—64), der farbig reizvolle Jan Mienze Molenaer (1610—68), der etwas glatte, detaillierte Hendrick Sorgh (1611—70), der Rembrandtschüler Samuel van Hoogstraaten (1626—78) u. a. Dann aber traten andauernde Ernüchterung und Abglättung, äußere Eleganz und harte Politur ein. Die Caspar Netscher (1639—84), Cornelis Dusart (1660—1704), Godfried

Digitized by Google

Schalken (1643—1706), Adriaen van der Werff (1659—1722), die schon genannten Mieris und wie sie alle heißen mögen, sind bei allem Virtuosentum und trotz mancher Feinheiten, die sie besonders im Malen eleganter Kostüme zeigen, doch traurige Dokumente des Verfalles individueller holländischer, heimisch bodenständiger Art, die sich mit ihnen ganz in den Bann der französischen Gesellschaftsmalerei begibt.

Wie unendlich vielfältig diese Kunst war, das zeigt ein Blick auf das Architekturbild und auf die Stillebenmalerei. Das Architekturbild, besser gesagt das Kircheninterieur — denn in einer noch mittelalterlichen Kunst konnte als Architekturraum nur die Kirche in Betracht kommen — findet sich früh schon bei van Eyck, wie seine Verkündigung in Petersburg, das Triptychon in Dresden, die Kirchenmadonna in Berlin zeigen, ebenso bei Roger van der Weyden (Münchener Bild). Die Renaissance brachte an Stelle dieser realistischen Kircheninterieurs — denn wie der Blick auf Rogers Münchener Bild erweist, geben sie wirkliche Architekturen wieder — die irrealen, phantastischen, dekorativen Hintergründe der Mabuse, Scorel, Orley, Leyden u. a. In der Antwerpener Schule folgte auf Vredeman de Vries (1527 bis nach 1604), der die architektonische Konstruktion gebracht hat, Hendrick van Steenwijk d. Ä. († 1603) als der erste Meister, der das malerische Raumganze gotischer Kircheninterieurs zu erfassen sucht. Eine kühle Tonigkeit findet sich bei einer freilich immer noch konstruierten Strenge des Aufbaues. Sein Sohn Hendrick d. J. (1580—1649) arbeitet in seiner Weise weiter. Auch Pieter Neefs d. Ä. (1577—1660) und sein Sohn kommen über eine gewisse trockene Raumkonstruktion nicht hinaus. Sind es bei ihnen zumeist gotische Kirchen, so bevorzugte Anton Gheringh († 1668) mehr Renaissancebauten. Er hat das Innere der Jesuitenkirche in Antwerpen des öfteren gemalt. Bei aller malerischen Trockenheit und Nüchternheit hat dieses Antwerpener Kirchenstück doch den Vorzug der großen, architektonischen Raumeinheit, die schon von dem älteren Steenwijk, der freilich geborener Holländer war, gefunden wurde.

Anders geht die Entwicklung in Holland. Hier wäre der Vergleich mit der Landschaftsmalerei interessant und bedeutsam. Es scheint, daß die Holländer freier und leichter die herrliche Weite ihres Himmelsdomes denn die gebundene Raumform des Architekturinterieurs erfaßten. In der Geschichte des Architekturbildes sehen wir die anfängliche Gebundenheit an das einzelne, so bei Bartholommeus van Bassen, Dirck van Delen u. a. Wiederum ist es ein Haarlemer, der zuerst das Ganze sieht und das Einzelne beiseite rückt: Pieter Saenredam (1597—1665), der die zarte Durchsichtigkeit des Freilichtes eine Goyen vielleicht zu stark auf seine durchsichtig aufgelichteten Kircheninterieurs überträgt. Schon Job Berckheyde (1630—93) gibt seinen Interieurs mehr Dichtigkeit, den Schatten

Digitized by Google

mehr Helldunkel, den Lichtern mehr strahlende Kraft und sonnige Fülle. Ähnlich steht es mit Isaak van Nichele.

Aber ebenso wie im Stimmungsinterieur hat im Kirchenstück erst die Delfter Schule die künstlerische Höhe zusammenfassender Tonmalerei gebracht. Es sind drei Maler, die 1642—50 gemeinsam in Delft arbeiteten: Gerard Houckgeest (1600—61), Hendrick van Vliet (1611—75) und Emanuel de Witte (1617—92). Ersterer hat in etwa fünfzig Bildern immer und immer wieder die beiden Delfter Kirchen gemalt. Er hat den Kirchenraum weder als Raumkonstruktion mit klarer Flucht der Mittelschiffe wie die Vlamen, noch als Raumweite wie Saenredam gesehen, sondern er vertieft sich in die Schönheiten und Vielfältigkeiten, die solch Kirchenraum erst gewinnt, wenn wir all die reizvollen Durchblicke aus den Seitenschiffen in das Mittelschiff und umgekehrt, die vielfältigen Überschneidungen der mächtigen, weißen Pfeiler vor dem Dämmerton der Tiefen erfassen. Stimmungsreize werden in dem Zusammenspiel des zarten Lichtes auf den Pfeilern mit der Tonigkeit des Raumes lebendig. Etwas flauer und nüchterner ist de Vliet. Ihn und Daniel de Bliet übergehend, kommen wir zu dem Hauptmeister Emanuel de Witte aus Alkmaar. Die Leistung seiner Kunst besteht vorzüglich in der Gewinnung eines richtigen Verhältnisses von Figur und Raum einerseits und der Vereinheitlichung der figürlichen wie räumlichen Erscheinungswelt in einer Stimmung und einer wirksamen Tonstärke. Noch bei Houckgeest hatten wir den Eindruck einer ferngesehenen Architektur. Witte aber versetzt uns mit der ganzen Kraft sinnlicher Faßbarkeit in seine Räume hinab. Seine Gestalten, besonders die beliebte Rückenfigur, ziehen uns zu sich; wir werden sinnlich hinter sie gestellt. Man hat es als eine Gewinnung und Gestaltung des Nahbildes charakterisiert. Eigentlich ist es die gleiche, für Ruisdael und P. de Hooch herausgehobene, verstärkte Realisierung der räumlichen Wirklichkeit. Witte gewinnt nun in der wundervollen Breite des Helldunkels, des Licht- und Schattenspieles seine malerische Weichheit und räumliche Fülle, zusammen mit Farbenreizen, die an Vermeer und noch mehr an Terborch erinnern (Abb. 268). Breitflutig gehen tonige Schatten wie zarte Lichter über die breite Bildfläche. Die Zeit ist über den Meister hinweggegangen und war schon längst starr akademisch geworden, als er noch seine stimmungsvollen Interieurs malte.

Hier ist aber noch der Stillebenmalerei zu gedenken. Diese Malerei der „stilliegenden Sachen" ist so recht eine Kunst der Zeit und kann für das Streben der niederländischen Malerei, für das Malen um des Malens willen als vorzüglicher Prüfstein gelten. Schon auf Bildern des Petrus, Christus und des Hugo van der Goes finden sich Stilleben; aber sie sind in die Gesamtkomposition hineingearbeitet und nicht um ihrer selbst willen

Digitized by Google

da; sie wirken wie Lückenfüller. Bei Massys (Berliner Madonna) erkennt man schon mehr das Stilleben als eine Art Übungsstück, wie van Mander von Buekelaer sagt. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wird gerade am Blumenstück erkenntlich, daß der Farbensinn, und zwar nicht nur die Erkenntnis der Komplementärfarben, sondern auch die der Farbenharmonie in abgestuften Farben auf einen Grundton (etwa in verschiedenen Gelb oder Rot) Fortschritte macht, so bei Jan Brueghel, dem sogenannten Sammetbrueghel. Bei ihm wie bei den Vlamen ist die Sättigung der Farben, die auf hellen Grund gemalt sind, eine ganz außerordentliche; sie geht oft zu greller Buntheit und Härte über. Ihn und die Familie der Kessel übergehend, wenden wir uns der Rubensschule zu. Hier setzt Daniel Seghers (1590—1661) dann zur Hebung der Leuchtkraft der Farben einen dunklen Grund dahinter. Franz Snyders' (1579—1657) Bedeutung in der Farbenzusammenstimmung liegt in der vielmehr realistischen Behandlung, indem die Farben nicht mehr nur als Akkorde zusammengestimmt werden, sondern bewußt in Akzentuierung auf eine im hellsten Licht stehende Farbe komponiert und mit Helldunkel und Tonabstufungen perspektivisch zusammengestimmt werden. Er kennt auch die perspektivischen Werte der Farben, daß eben Rot nahe wirkt, während die kalten Farben in die Ferne rücken, und verwendet im Aufbau auch schon die kreisförmige Anordnung des Rubens. Auf derselben Bahn schreitet Jan Fyt (1611—61), der die Verankerung der Farben in dem bald braun, bald graugetönten Hintergrund und in Komplementärfarben bewußt weiterentwickelt. Von den Tiermalern nenne ich aus dem Rubenskreise noch Paul de Vos, während Jan Wildens zu den Landschaftlern überleitet. Als Fytschüler kommt Paul Boel, der später nach Paris ging, wieder zu kühlen Farben. Unter den Fisch- und Geflügelmalern seien Alex. Adriaenssen, Jacob van Es und Adriaen van Utrecht, als der bedeutendste Meister von Küchenstücken, erwähnt. Corn. Mahu leitet dann zu den Holländern über, von denen die de Heem in Antwerpen tätig waren.

Der Unterschied zwischen der vlämischen und holländischen Farbenempfindung wird vielleicht nirgends so offenbar wie im Stilleben. An Stelle der glänzenden, glatten, gesättigten Farben der Vlamen, deren Zusammenstellung oft rein schönheitlicher Art ist und nur dem dekorativen Reiz dient, entwickelt sich in Holland auch das Stilleben zu einem lebensvollen Farben-, Licht- und Raumrealismus. Gerade die anfänglich führende Schule, die Haarlemer, neigte zu einer hellen, durchsichtigen Farbigkeit, so Franz Hals und in gleicher Weise die Stilleben des Pieter Claeß († 1661) und des Claes Heda (1594—1678). Die beiden Hauptmerkmale der Schule sind: die schwache Sättigung der Farben und die reiche Verwendung von Glanzlichtern, die aber immer mit feinem Verständnis für die räumliche

Digitized by Google

Realität und in schöner Zusammenstimmung der Farben mit den Hintergrundstönen verarbeitet sind. Genau nachgeprüft, sind ihre Bilder sorgsamst ausgearbeitete, in Linien wie Licht, Farben wie Ton genau abgewogene Kompositionen. In den späteren Bildern gehen beide Künstler zu tieferen Tönungen über. Ganz einheitlich im Ton gehalten sind die Stilleben des Philips Angel.

Zu wesentlich tieferer Farbgebung, gesteigert durch Rembrandts Helldunkel, gehen die Amsterdamer Meister über. Sie entwickeln vielmehr die Helldunkeltönung und Tonwerte des Innenraumes und arbeiten weniger auf Durchsichtigkeit denn auf farbige Plastik hin. Nicht nur durch starkes Impastieren der Lichter, sondern auch durch Komplementärfarben in den Schatten steigern sie das Farbenrelief, ähnlich wie Rembrandt. Wilhelm Kalf (um 1622—93) ist der Hauptmeister, der durch dunkle Hintergrundtönung die in Helldunkel gebetteten Farben lebhafter werden läßt. Später macht sich in der Schule der Einfluß der vlämischen Schule in einer wachsenden Sättigung der Farben bemerkbar. Marescus Schrick, Chr. Sheep, William Ferguson, Theodor Valckenborch, Jacob Victors, Rachel Ruysch († 1750), endlich Justus und Jan van Huysum (1682—1749) gehören hierher, von denen die letzteren durch die zunehmende Buntheit und Kühle der Farben in ihren glattgemalten Blumenstücken auffallen. Aus der Leidener Schule ist Pieter Ring, aus der Haager Schule Abraham Bijeren (1620—74) mit seinen heute wieder sehr geschätzten, an warmen Farben sehr reichen Fischbänken u. a., die ebenfalls mehr nach der vlämischen Schulweise untermalt sind, beachtenswert. Die in Evert und Willem van Aelst (1616—84) vertretene Delfter Schule neigt mehr zu durchsichtigen Farben, während die Utrechter Schule und die akademische Richtung zu der reinen Farbe zurückzukehren sucht, bei einer freilich bräunlichen Untermalung. Jan David de Heem, der Hauptmeister (1606—84), vergißt niemals die Beleuchtungswerte. Farbenreicher, farbenfreudiger und auch stofflicher ist der berühmte Hühnerhofmaler Melchior Hondecoeter (1636—95), der in seinen bewegten Geflügelszenen und dem ungewöhnlich warmen Gesamtton gerade in der Utrechter Schule auffällt. Französischer Akademismus führte auch hier in Lairesse und Adriaen van der Werff zur Verflachung der Farbe, die in glatter, kalter Farbgebung das Ende der malerischen Auffassung brachte. Auch der Hauptmeister Jan Weenix (1640—1719) verfällt in späterer Zeit diesem Manierismus. Die Brillanz seines poliert glatten Farbauftrages läßt uns kalt.

So ließen französische Manier und höfische Glätte, akademische, geistvolle Seelenlosigkeit den kraftvollen Stamm nordischgermanischer Kunst verdorren. Der politische Verfall, der Untergang der holländischen Welt-

Digitized by Google

macht im Kampf gegen England, das Eindringen Ludwigs XIV., wirkten natürlich mit. Die Großkaufleute trugen weiter dazu bei, fremde, gesellschaftliche Manier, französische Formeln einzuführen. Die Kunst verlor ihre Bodenständigkeit. Zu Italien kam Paris als neuer Attraktionspunkt. Das war der Untergang der originellen, holländischen Weise. Die Kunst wurde elegant und bunt, zierlich und gesucht; der Eroberungszug Frankreichs, seines gesellschaftlichen Formalismus und geistigen Rationalismus hatte begonnen. Wir wissen, daß Italien, das dereinst der Gotik so starken Widerstand zeigte, verschlungen wurde und zuletzt auch Deutschland. Damals waren es die Siegeszüge dieses herrschsüchtigen Frankreichs und seines Ludwig XIV., denen die Vernichtungszüge Napoleons und Poincarés würdig folgten, die Vergewaltigungen fremder Kulturen und fremder Selbständigkeit brachten. Werden aber alle die germanischen Völker, denen der individuelle Untergang von einer ganz einseitig gerichteten, fremdartigen Kultur droht, die Gefahr erkennen und sich zusammentun und gemeinsam dagegen aufrichten? Wird sich gegen den französischen Rationalismus und gegen diese jeder anderen Kultur Anerkennung versagende, hochmütig-chauvinistische Kultur endlich der notwendige Widerstand aufrichten, daß die Welt nicht in Einseitigkeit untergehe?

---

## 27. Der Sieg des malerischen Allgefühles in der holländischen Landschaftsmalerei.

Die Plastik, die schöpferische Gestaltung in Statue und Relief, ist eine Nahkunst. Sie nimmt ihre Kraft aus der scharfen Beobachtung der einzelnen Gegenstände in ihrer greifbaren Form; ja, sie ist vielleicht eher im Tastgefühl als im optischen Empfinden begründet. Sie will das Ding an sich und ihre kubische Realität geben. Dem steht die Malerei entgegen, aber sie hebt sich erst langsam und allmählich als eigene, neue Kunst heraus. Daß sie etwas ganz anderes will, d. h. das Verhältnis der Dinge untereinander ordnen und sie durch ein Medium aneinander binden, ist sicher. Als dies Medium kann man den malerischen Raum, die verbindende Luft, die Atmosphäre ansehen, aber man kann auch von dem künstlerischen Medium und dem optischen Subjektivismus reden, indem eben in der Vorstellungskraft, im Sehvermögen des schöpferischen Malers die Energie liegt, die verschiedenfachen Dinge der Natur in sein Sehfeld, in seine Weltanschauung zu zwingen. Man könnte so die Plastik objektivistische, die Male-

Digitized by Google

rei subjektivistische Kunst nennen. Seit der Renaissance war nun die Malerei auf ihrem Wege zur malerischen Freiheit, dank der im Wesen der Renaissance begründeten, plastischen Bindung des Subjektes an die objektive Realität stark behindert. Sie war dementsprechend immer von der Einzelerscheinung ausgegangen, und das Resultat war eine Raumgestaltung gewesen, die Objekt hinter Objekt rückend die Tiefe des Raumes durch objektivistische Verrechnung zu gewinnen suchte. Vordergrund und Hintergrund traten in Gegensatz zueinander und in der Landschaftsmalerei war man bei der Kulissenmalerei stehen geblieben. Auch die Farbe hatte in der Lokalfarbe mehr plastische Werte angenommen, so daß auch der Kolorismus der Renaissance für die reine Malerei unfruchtbar blieb.

Aber ebenso wie in der Plastik Form und Masse die Gesetze der objektiven Materie betonen, Linie und Bewegung aber als alles belebende und zusammenfügende Elemente auftreten, so waren für die Malerei neben der sinnlich materiellen Farbe und der Schwere des nur mit Schatten geformten Raumes noch Licht und Luft als belebende, verbindende Elemente vorhanden. Sie zur Entfaltung zu bringen, bot sich ein anderer Weg, der schon im Stillen in der Miniaturmalerei und in der durch die Weiträumigkeit der Spätgotik freigewordenen nordischen Malerei des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts wenigstens angedeutet gewesen ist. Erst die nordische Malerei des 17. Jahrhunderts, besonders die Landschaftsmalerei der Holländer beschreitet ihn mit Bewußtheit. Es ist das Ausgehen von der großen Allgemeinheit, von dem übrigens im Norden seit der Gotik immer schon lebendigen Allgefühl, von dem Unendlichkeitsempfinden. Erst als man im Fernblick gewissermaßen das Ganze, das Raummedium als Einheit erfaßt hatte, durfte man sich zur Einzelrealität, an die sorgsame Durchbildung von Vordergrund und Nähe heranwagen. So eint sich das im Subjekt lebendige Allgefühl mit der Allrealität, und die Einzelrealitäten fügen sich im optischen Gesamtbild zu Einheit und zu malerischer Größe.

Aber man kann auch von dem rein Technischen ausgehen. Man mußte sich erst vom Einzelobjekt losreißen und seine Darstellung von dem weißen Blatt, von der zugeschnittenen Bildtafel ausgehen lassen, sie erst als Ganzes erfassen, sie als malerischen Raum sehen, und dann zur Versinnlichung dieser Räumlichkeit dies oder jenes hineinzeichnen, dies oder jenes herauswachsen lassen. Das mußte der Arbeitsgang der Maler werden. Wir werden gerade in der holländischen Malerei diese Methode beobachten, ja, wir werden sehen, wie sie die Entwicklung direkt bestimmt, indem zunächst eine Gruppe von Malern (Goyen u. a.) kam, die diese Allgemeinheit sehen und das einzelne nur als Teile des Ganzen anerkennen. Erst dann folgen Meister (J. Ruisdael), die auf eine intensivere Realisierung des Raumes und

Digitized by Google

eine plastische Durchbildung der Teile hindrängten. Wie meteorenhaft scheint dieses Erfassen der malerischen Natur aus der Unendlichkeit heranzuschweben, bis es in Berührung und Erdennähe seine höchste, allmalerische und plastische Kraft zugleich erreicht, um freilich dann zu zerschellen, als man wieder am Einzelobjekt haften bleiben wollte. Wir werden aber auch sehen, daß sich auf dieser letzten Höhe der Bahn das malerische Allgefühl, das optische Sentiment mit dem plastischen Daseinsempfinden und der kompositionellen Klarheit im Aufbau und in der Gestaltung begegneten und zu monumentaler Größe in Jakób Ruisdael, dem großen Klassiker, einen. Er vollbrachte für die Landschaftsmalerei das, was Rembrandt für das Stimmungshelldunkel bedeutet. Sie beide sind aber dabei so außerordentlich plastisch-real neben der wundervollen, malerischen Einheitlichkeit, daß man bei ihnen gerade viel eher von einem in dieser nordischen Malerei lebendig gewordenen Hochrenaissancegeist, nicht vom Barock, dem der Beigeschmack des Dekorativen anhaftet, reden möchte.

Zunächst aber müssen wir, wenn wir jetzt zur Landschaftsmalerei übergehen, bedenken, daß wir uns auf ein unserem modernen Denken und Fühlen durchaus vertrautes Gebiet begeben. Hier bedarf es viel weniger des Kommentars; denn wir verstehen diese Kunst und ihre Sprache ohne weiteres. Im Gegenteil, wir müssen uns daran gewöhnen, daß dieses Stoffgebiet der Malerei damals erst langsam und allmählich erobert wurde. Die ersten Ansätze zur Landschaftsmalerei liegen in der Miniaturmalerei. Um 1400 tauchte in den Kalenderbüchern, vorzüglich der Miniaturisten des Maaswinkels, die Landschaft, das Monatsbild als Vorwurf auf (s. Bd. I). Die Darstellungsweise ist von höchster Naivität. Jan van Eyck ging zur Realisierung des Landschaftsgrundes im Bilde weiter, und man hätte damals schon eine Fortentwicklung des Landschaftsbildes erhoffen können. Aber der Sieg des plastischen Formalismus in der Frührenaissance drängte das Interesse zurück. Das Figürliche, die plastische Realität blieb Siegerin, die malerische Weite und Ferne wurden mehr und mehr zur Folie, zum Hintergrund für die stark herausgearbeiteten Vordergründe. Aber auch Hugo van der Goes oder Grünewald, selbst Dürer weiteten den Blick in die landschaftlichen Tiefen, ja, die deutsche Malerei gab in den landschaftlichen Szenerien der Cranach, Baldung, Altdorfer Offenbarungen im landschaftlichen Stimmungsbild verschiedenster Art. Erst als das formalistische Prinzip der italienischen Hochrenaissance in den zwanziger Jahren die Oberhand gewann, versank auch diese Landschaftsmalerei, oder vielmehr sie flüchtete in die Schwarzweißkunst, um in den Stichen der Altdorfer, Lautensack, Hirschvogel u. a. im Stillen weiterzuleben.

Höchst interessant ist daneben das Verhalten der Niederländer, die sich

Digitized by Google

schneller als die Deutschen im Manierismus und Romanismus verleugneten. Sie wanderten in Scharen über die Alpen. Aber nicht allein fremde, plastische Formenwelt suchten sie dort, auch ihrer heimatlichen Landschaft durchaus widersprechende Naturbilder nahmen sie auf. Es ist vielleicht sogar Dürers Schuld gewesen, daß man auch in den Niederlanden die romantische Gebirgsszenerie bevorzugte und sie zu einem starren Muster machte. Gewiß kam die sich hoch aufbauende Gebirgslandschaft dem primitiven Sehen aus der Vogelperspektive entgegen. Neben der unnatürlichen Kulissenarchitektur und dem gewaltsamen Übereinanderschichten vielfältiger Szenen zeigt aber auch die Färbung dieser starren Landschaftsbilder etwas durchaus Unnatürliches. Dazu entwickelte sich der Farbendreiklang als starre Harmonieformel, als ein kaltes Schillern in Blaubraun-grün und in emailartiger Glätte des Farbenauftrages. Bald zeigt sich flaue Verschwommenheit in den wie von bengalischem Licht aufgelichteten Durchblicken, bei denen Hell und Dunkel grell nebeneinander stehen, bald kleinliche Detailliertheit in der Durchbildung des Baumschlages. All das gibt diesen schemenhaften Landschaftsstücken etwas Starres und Lebloses. Hier noch mehr als in den figürlichen Darstellungen spüren wir den Verfall der niederländischen Kunst im Romanismus. Wir sehen das ausgehende 16. Jahrhundert auch in der Nachfolge des originellen Peter Brueghel, der ja übrigens auch von der Alpenlandschaft und dem Gebirgsbilde aus der Höhensicht ausgegangen ist, sich diesem gleichen starren Schema ergeben. Seine Söhne, Peter d. J., der sogenannte Höllenbrueghel (1564—1638), und Jan (1568—1625), der sogenannte Sammetbrueghel, jener seine Bilder mit Ungeheuern und Höllenfratzen, dieser sie gerne mit farbigem Getier, Papageien, bunten Blumen, Amoretten und Nymphen belebend, sind darauf bedacht, in kleinlicher Glätte und blauschillerndem Emailglanz der Farbe zu prunken. In der Antwerpener Schule sucht Cornelis Molenaer (1564 Meister der Gilde) die atmosphärische Stimmung zu erfassen. Gillis Coninxsloo (1544—1605) ist vorzüglich der Meister, der den Realismus in die Durchbildung des Baumschlages gebracht hat. Die Brüder Matthaeus (1550—84) und besonders Paul Brill (1554—1626), bei dem sich auch Elsheimers (s. u.) Einfluß zeigt, gehen nach Italien. Anfänglich die Kulissenlandschaft bevorzugend, geht Paul zu einer feineren Abstufung der Gründe über. Er schildert gerne mit phantastischen Motiven überfüllte Gebirgslandschaften in naiver Freude an der Romantik des Gebirges, der Sturzbäche, des Waldesdickichtes und grün schillernder Wiesen.

Neben dem Sammetbrueghel sind Hendrik van Balen, Peter Schoubroeck, Sebastian Vranx mit feiner Bildung des Lufttones und des Baumschlages zu nennen; endlich jedoch die drei später nach Holland wandernden David Vinckboons, Roelandt Savery, ein feiner Schilderer

Digitized by Google

des Waldinneren bei braunem Grundton, und Alexander Kerrincx zu nennen. Dazu kommt die Schule von Mecheln, die sich durch feine Durchbildung des Laubwerkes und kühle Tönung auszeichnet. Die Brüder Lukas († 1622) und Martin Valckenborch sind zu erwähnen. Besonders Lukas ist bedeutsam, weil er sich wieder in die heimische Landschaft zurückbegibt und Szenen aus der wallonischen Flachlandschaft — in Wien eine schöne Dorflandschaft im Schnee (1586) — schildert. Ein Antwerpener Maler, Jos de Momper (1564—1634), geht zwar von den Bergmotiven aus und bevorzugt auch noch die Felskulisse, aber er leitet doch den Gesamtton in eine mehr der heimischen Natur entsprechende Gesamtstimmung über und gibt feine Überleitungen und zarte, etwas blasse Zusammenstimmungen bei einem leicht gelblichen Grundton (Abb. 269). Die Seemaler Adam und Abraham Willaerts († 1663), die später nach Holland wanderten, seien genannt. An Momper schließt sich in dem bleichen Ton die Familie der Teniers, Julian Teniers (1572—1613), David Teniers d. Ä. (1582—1649), David Teniers d. J. (1610—90) u. a. an, die aber mehr unter die Genremaler einzureihen sind. Für die Entwicklung der vlämischen Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert wäre die Gruppierung nach Schulen, Brüssel und Antwerpen in Betracht zu ziehen. Die Brüsseler Schule hat unter Führung des kraftvollen Denys van Alsloot, um 1600 tätig, gutes geleistet. Lodewigk de Vadder (1605—55) stellt frei gemalte Baumgruppen in die gelbsandige Landschaft bei klarer Luft und lichtem Sonnenglanz. In ähnlichen Stimmungsakkorden mit braungelb saftigem Grün und Blau arbeitet Lucas Achtschellinck (1626—99) in seinen dekorativen Landschaften. Große Waldlandschaften, vielleicht unter Ruisdaels Einfluß, gibt Jacques d'Arthois (1613 bis um 1689), die aber gegenüber der Individualisierung bei dem Holländer die Überleitung ins Dekorative zeigen. Cornelis Huysmans (1648—1727) läßt in seinen leuchtenden Farben wieder italienischen Einfluß erkennen. Wie letzterer aus Antwerpen stammend, ist Jan Siberechts (1628—1703) ein frischer Realist, wenn auch etwas hart und glatt in dem kühlen Licht, die Bloemen leiten dann zu den Italienern, oder vielmehr zu den italisierenden Franzosen wie Millet u. a. über. Ähnlich steht es mit dem Seemaler Buonaventura Peeters (1612—52), der den Einfluß des Claude Lorrain in seinen glatt gemalten Marinen zeigt, während Matthaeus von Plattenberg (1608—60) in seinen Seestürmen dramatisch zu werden sucht.

Damit habe ich die vlämischen Landschaftler kurz zusammengefaßt. Sie kamen kaum über eine gewisse typische Form hinweg und besaßen nicht die Begabung zu einer feineren Individualisierung. In der ganzen Gruppe der vlämischen Meister hat neben Brueghel allein Rubens hervorragende Bedeutung als Landschaftsmaler. Er steht da weit über allen und

Digitized by Google

muß als einer der größten Landschaftsmaler herausgehoben werden, besonders in der Fähigkeit, durch individuelle Stilisierung im Pinselstrich und Farbenauftrag dem landschaftlichen Raumbild und der atmosphärischen Stimmung äußerst lebhaften Ausdruck zu verleihen.

Von anderer Vielfältigkeit und Feinheit ist die holländische Landschaftsmalerei gewesen. Die politischen Verhältnisse, die Befreiung der nördlichen Niederlande vom spanischen Joche förderten ein freies Bürgertum, ebenso wie das Aufblühen des Handels Wohlstand und Geld in das Land brachte. Die religiösen Bedingungen der zumeist protestantischen Provinzen forderten eine mehr intime Kunst: denn eine religiöse Kunst gab es nicht mehr. Mit dem wachsenden Wohlstand wuchs das Verlangen, das eigene Heim zu schmücken. Die hellen, weiß getünchten Räume des holländischen Wohnhauses, in die hohe Fenster das Licht breit hineinströmen lassen, boten der künstlerischen Gestaltungsfreude einen geradezu glänzenden Rahmen. In diese lichte, freundliche, intime Welt durfte der Künstler seine Schöpfungen hängen, und es ist nur begreiflich, daß auch sie ein freundliches Gesicht zeigen. Das Verlangen der dortigen Künstler oder Menschen nach Italien und dem katholischen Rom ist damals ein ganz geringes. Utrecht ist die einzige Schule, die italisierende Neigungen bewahrte. Man blieb im Lande und verlangte nach einer volkstümlichen Kunst. Szenen aus dem Volksleben haben die Genremaler zu geben, Stimmungsinterieurs die Interieurmaler, und von den Landschaftlern verlangt das Volk auch Szenen aus der Heimat und die ihm vertrauten Stimmungen der Natur. Schon mit dem ausgehenden 16. Jahrhundert verschwindet langsam die importierte Gebirgslandschaft. Mit den Szenen aus dem Volksleben taucht auch die heimische Landschaft als Hintergrund auf. Zu den Seestücken, die das meerbefahrende Volk natürlich gerne hatte, kommt die von Kanälen durchzogene Flachlandschaft im sommerlichen Sonnenkleid; endlich jedoch in höchst charakteristischer Weise die Winterlandschaft. Der Schlittschuhlauf ist ein immer schon bei den Holländern beliebter Sport, und diese Winterstücke atmen ebensoviel Heimatfreude wie die lichtdurchglühten Sommerstücke und die Seebilder. Schließlich taucht auch die Wald- und Gebirgslandschaft auf, und zwar durch Allaert van Everdingen, der in Norwegen war, vermittelt. Selbstverständlich entwickelt sich auch das Tierstück in reichster Weise. Bemerkt muß übrigens werden, daß all diese Meister der heimischen Landschaft einen harten Kampf gegen die unausrottbaren, romanistischen Neigungen zur stilisierten Landschaft zu kämpfen haben. Künstler, die heute höchste Anerkennung bei der Nachwelt genießen, Segers, Aart van der Neer, selbst Ruisdael, haben des Lebens Mühsal und Verkennung auf sich nehmen müssen. Künstlerschicksale genug hat es auch da zu verzeichnen.

Digitized by Google

Man kann nun die vielfältigen Leistungen begabter Künstler schulmäßig gruppieren. Voran steht als Führerin in einer rein malerischen Gestaltung die Haarlemer Schule. Hendrick Vroom, Esaias van de Velde, Pieter Molyn, Everdingen, vorzüglich die Familie der Ruisdael, Jan Vermeer d. Ä., Jan Wijnants, als Tiermaler Nicolas Berchem, Philips Wouwerman. Die Amsterdamer Schule ist durch Adriaen van de Velde, Anton Waterloo, der vorzüglich Radierer war, J. A. Beerstraaten, Meindert Hobbema, Jan van der Heyden vertreten. Neigungen zur idealisierten, südlichen Landschaft zeigen Jan Hackaert, Adam Pynacker u. a. Einen breiten Raum nehmen hier die Seemaler ein: Simon de Vlieger, J. van de Capelle, Wilhelm van de Velde und L. Bakhuisen; dazu kommen als Tiermaler Jan Asselijn, Joh. Lingelbach, vorzüglich Paulus Potter und Karel Dujardin. In der Leidener Schule nimmt Jan van Goyen die erste Stelle ein, der zuletzt auch die Haager Schule beherrscht hat. In dieser sind noch Verhagen und Porcellis zu nennen. Im übrigen sind Hendrick Averkamp van Kampen und aus der Dordrechter Schule noch die beiden Cuyp, Benjamin Gerrits und sein Sohn Aelbert, zu erwähnen, von denen der letztere, ganz in italisierende Neigungen übergehend, der holländische Claude Lorrain genannt wird. Eine Stellung für sich nimmt die romanisierende Schule des katholischen Utrecht ein. Cornelis van Poelenburgh und Jan Both malen, von Claude Lorrain angeregt, römische Landschaften, Giov. Batt. Weenix gibt Campagnalandschaften; sein Sohn Jan ist wie Melchior d'Hondecoeter Meister des Tierbildes und Tierstillebens. Auch Herman van Swanevelt lernte von Claude.

Besser als in den Schulen packen wir die ganze holländische Landschaftsmalerei, bei der doch die andauernden Beziehungen untereinander in dem kleinen Lande den Austausch begünstigen, als ein Ganzes mit besonderer Heraushebung der künstlerischen Motive, die die Meister verarbeiten. Bevor wir aber auf sie eingehen, haben wir des Adam Elsheimer (1578—1620), eines Deutschen, zu gedenken. Geboren in Frankfurt a. M. und Schüler Ph. Uffenbachs, ist er seit 1600 in Rom, wo er wie kein anderer Maler der Zeit auf die Entwicklung des malerischen Gedankens in der Landschaft wie im Interieur gewirkt hat. Hochgeehrt auch bei Papst Paul V., muß er in der Künstlerkolonie Roms eine führende Rolle gehabt haben. Nicht nur Rubens und Rembrandt, sondern auch der ganze niederländische Lichtrealismus und die malerische Raumgestaltung gehen z. T. auf ihn zurück. Zunächst verfolgte er mit seiner starken Schattenmalerei dasselbe, was Caravaggio und die Tenebrosimaler Italiens damals auch erstrebten. Der Vorzug seiner Kunst für die Entwicklung einer intimen Stimmungsmalerei liegt vielleicht schon im Format. Er will keine in Helldunkel modellierten Monumentalfiguren schaffen, sondern will Bilder malen,

Digitized by Google

Abb. 272. J. v. Goyen, Flußlandschaft. Louvre, Paris.

Abb. 273. Sal. v. Ruisdael, Flußlandschaft. Louvre, Paris.

Digitized by Google

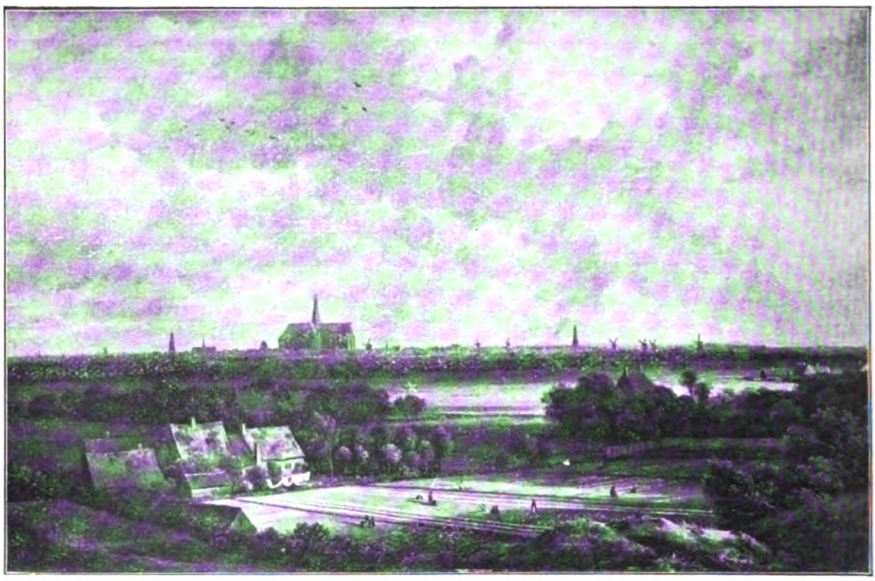


Abb. 274. Jac. v. Ruisdael, Ansicht v. Haarlem. K. Friedrich-Mus., Berlin.

Abb. 275. Jac. v. Ruisdael, Flußlandschaft. Rijksmus., Amsterdam.

Digitized by Google

Abb. 276. Jac. v. Ruisdael, Eichenwald. K. Friedrich-Mus., Berlin.

Digitized by Google

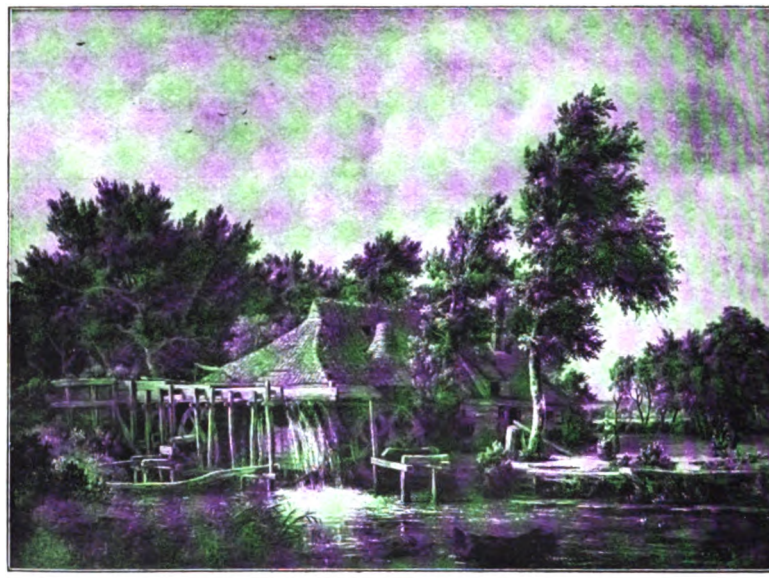


Abb. 277. M. Hobbema, Wassermühle. Rijksmus., Amsterdam.

Abb. 278. J. Vermeer v. Delft, Ansicht v. Delft. Mauritshuis, Haag.

Digitized by Google

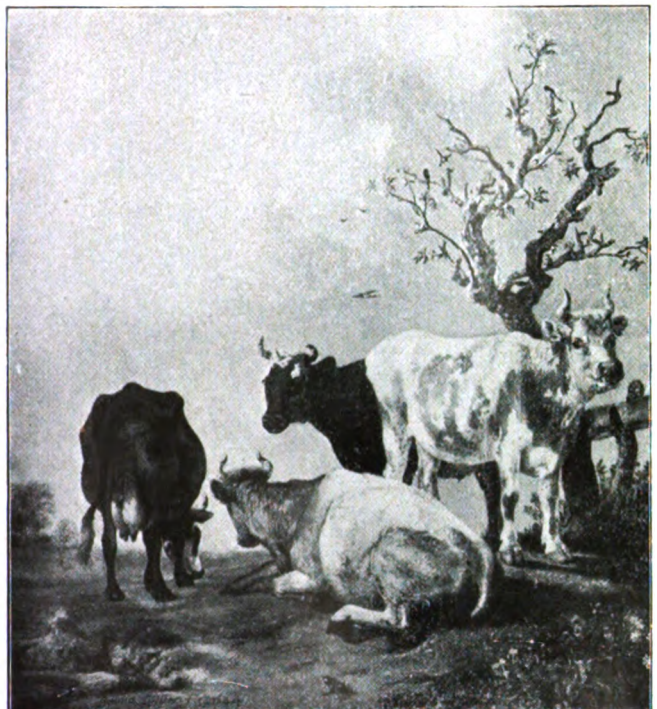


Abb. 279. P. Potter, Auf der Weide. Gal., Kassel.

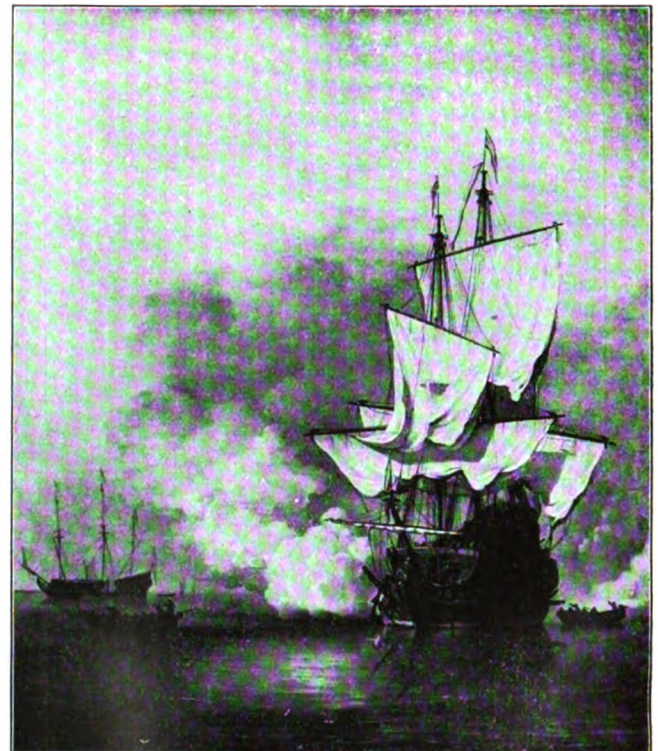


Abb. 280. W. v. d. Velde, Der Kanonenschuß. Rijksmus., Amsterdam.

Digitized by Google

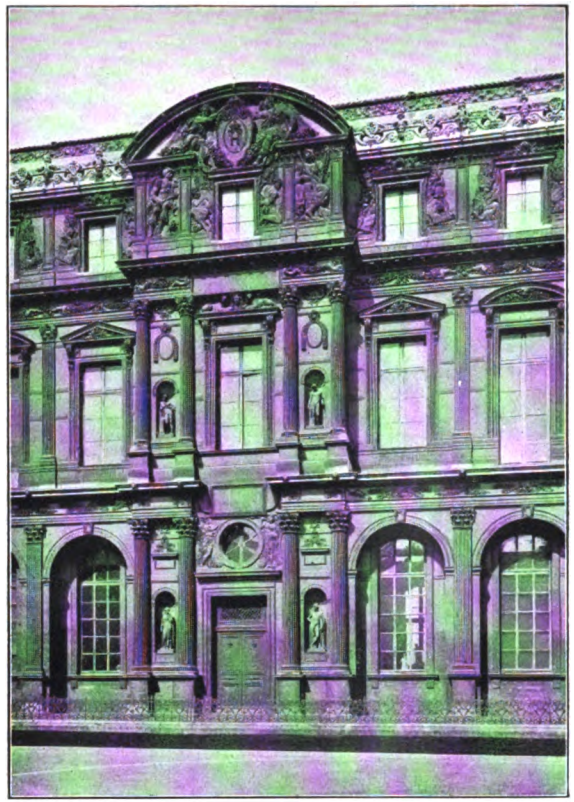


Abb. 281. P. Lescot. Louvre, Paris.

Abb. 282. J. Hardouin Mansard, Invalidendom, Paris.

Digitized by Google

Abb. 283. Schloß, Versailles. Platzanlage.

Digitized by Google

Abb. 284. Germain Boffrand, Zimmer. Pal. Soubise. Paris.

Digitized by Google

deren Raumrealität und Helldunkelstimmung eine malerische Einheit ergeben. Er versteht es als einer der ersten, alle Teile des Bildes, Figur und Raum, Vordergrund und Hintergrund, miteinander zu verschmelzen. Von den Stücken seiner entwickelten Zeit sei als Interieurbild Jupiter bei Philemon und Baucis (Abb. 255) herausgehoben, wo er den Dämmerschein der Nacht und das rötliche Schillern des Fackellichtes besonders kraftvoll herausgearbeitet hat, wie überhaupt das Wirkungsvollste seiner Auffassung die kraftvolle Männlichkeit seiner klar komponierten, realistisch durchgearbeiteten Bilder ist. Auch für die Landschaft hat er die Nachtstimmung bevorzugt und in verschiedenen Mondscheinlandschaften, Ruhe auf der Flucht u. a. (Abb. 270) in wundervoller Kraft ausgearbeitet. Mehr noch als seine Bilder — Dresden bewahrt besonders schöne Stücke, ferner München und Frankfurt a. M. — haben gewiß seine Radierungen, die freilich sehr selten sind, und besonders die meisterlichen Helldunkelstiche nach seinen Werken von Hendrick Goudt aus Utrecht (1585—1630) gewirkt. Besonders schön ist seine Ruhe auf der Flucht (nach dem Bilde in München) mit einem wundervoll tiefen Nachtdunkel, aus dem da oder dort bald Fackel-, bald Mondlicht, bald schillernde Reflexe über den Wassern aufleuchten. Die Kraft der Schatten und die Macht des Lichtes sind überraschend. Aber man spürt hier wie auch auf Tageslandschaften — Joseph im Brunnen und Ruhe auf der Flucht, beide in Dresden (Abb. 270) — die Schule des plastisch denkenden Italiens. Nicht nur die Figuren stehen festgeformt im klaren, bestimmten Licht da, sondern auch die Baumkronen breiten sich in statuarischer Festigkeit und körperlicher Fülle. Das Gefüge der Baumkulissen, Waldesschatten, Wiesengründe und der fernen Berge ist von architektonischer Klarheit des Raumaufbaues.

Von dieser klaren Festigkeit des Elsheimerischen Landschaftsstiles dringt mancherlei in die niederländische Landschaft. Besonders die Utrechter Schule, Poelenburgh, Both, auch der Haager Moses van Wittenbroeck, selbst Rembrandt übernehmen es von ihm. Vorzüglich jedoch Aert van der Neer verarbeitet in seinen Mondscheinlandschaften und Sonnenuntergängen die Motive der Nacht und der Übergangsstimmungen in vielfältiger Weise weiter. Nur wird bei einem Vergleich der grundlegende Unterschied zwischen dem in Italien geschulten Meister und dem in der Dunstatmosphäre aufgewachsenen, holländischen Maler offenbar.

Also in die Auflösung aller Formfestigkeit und Körperisoliertheit soll die Entwicklung uns leiten. Der Raum als ein Ganzes, in dem alle Teile untertauchen, Atmosphäre, zusammenstimmender Luftton, das sind die Ziele dieser Kunst. Schon in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts setzt diese Bewegung zur Befreiung von Statue und Kulisse ein. Wie in der vlämischen Kunst treten damals Maler auf, die die heimische Land-



Digitized by Google

schaft schildern. Das geschieht gewiß anfangs im Zusammenhang mit dem Volksleben und Sittenbild; denn die Landschaft ist zunächst noch nicht als künstlerisches Motiv da. So bringt Hendrick Vroom (1566—1640) große Marinepanoramen mit Seeschlachten, wo die Schiffe die Hauptsache sind, aber das grünschillernde Meer und die unendliche Weite des Meeres und des Himmels doch schon den Begriff der nordischen Weiträumigkeit charakterisieren. Ähnlich sind die Marinen des Aert van Antum (tätig 1600—18) in feinem, kühlem Ton mit blaugrün schillerndem Wasser. Breiter, wärmer im Ton ist Arent Arentsz, gen. Cabel (1585—1635).

Jenen Vlamen Momper und Valckenborch parallel, wenn auch etwas später, sind Esaias van de Velde (um 1590—1630) und Hendrick Avercamp (1585—1663) als die eigentlichen Begründer des holländischen Landschaftsbildes herauszuheben. Beide arbeiten noch miniaturistisch fein und zart: Dünenbilder, Flußlandschaften mit Fähren, Kanalstücke zur Sommerszeit und im Winterkleid, Sportspiele vor den Toren, vorzüglich Schneeschuhlauf, für den besonders Avercamp entzückend feine, zart durchsichtige Bildchen geschaffen hat. Seine Stücke wirken wie zarte Aquarelle, während Velde mehr kräftige Töne und breiteren Strich bringt. Doch zeigt er klare Lufttöne, und bei abendlicher Beleuchtung verstärkt er die Schatten und Lichter zu kräftigen Kontrasten. Der Luftton steht noch kühl und ein wenig hart über dem Ganzen. Es müssen nochmals die miniaturhaft feine Behandlung und das kleine Format der Bilder dieser beiden Meister herausgehoben werden. Sie haben keinerlei Beziehung zur dekorativen Malerei. Enger hängen sie mit der Radierung zusammen. Esaias wie sein Bruder Jan van de Velde haben ebenso wie genannter Elsheimerschüler Hendrick van Goudt in Nachtstücken, Mondscheinlandschaften, ferner etwas derb gezeichneten Monatsbildern radiert. Die Graphik hatte da das Erbteil der Miniaturmalerei übernommen, und sie hat die Künstler besser dazu erzogen, im Bild eine in sich geschlossene, jedem äußerlichen, mehr dekorativen Effekt ferne, intime Malerei zu schaffen. Diese Beziehungen zu den zeichnerischen Künsten dürfen für die Entwicklung des malerischen Gestaltens nicht außer acht gelassen werden.

Zwei Schüler des Esaias van de Velde entwickeln seinen Stil weiter. Pieter de Molyn (1595—1661); etwas derber bei kräftigem Baumschlag und etwas schematischem Aufbau mit diagonaler Kulisse. Die Farben sind kräftig breit, braun im Boden, grünes Laub, blauer Himmel usw. Bedeutsamer ist aber Jan van Goyen (1596—1656), der Schöpfer der holländischen Kanallandschaft in feinster, atmosphärischer Abstimmung. Er hat damit einen großen, genialen Typus geschaffen. In den Frühwerken zeigen die Gegenstände, etwa die Bäume, noch gewisse Festigkeit und körperliche Fülle. Die Zeichnung ist fest, die Farbengebung, sich auf einen

Digitized by Google

Grundton aufbauend, noch von reicher Fülle und Leuchtkraft der Töne, wie Bilder in Berlin, Braunschweig und Bremen erweisen. Seit 1631, wo er nach Leiden geht, gewinnt die Einheitlichkeit des Tones, der mehr und mehr ins Blasse, Graugelbe übergeht, die Oberhand. Die Malweise wird heiter, mehr pastos und locker, die Lokalfarben schwinden ganz. In der letzten Epoche, etwa seit 1640, entwickelt er die Motive der holländischen Kanallandschaft, des Flachlandschaftsbildes mit lichten, blaßgrünen Wiesen, grauschimmernden Wassern unter einem dunstig grauen Himmel, bei dem sich nur leise gelbliche Töne einmischen. Damit ist die ganze Feinheit des holländischen Stimmungsbildes gewonnen. Das kosmische All überstrahlt alles oder saugt vielmehr alles in sich auf und verklärt es im zitternden Schein des zarten Lichtes (Abb. 272). Denn prickelnd wird der Schein in der sich entwickelnden Technik, auf dünner Untermalung leicht tüpfelnd die Farbe aufzusetzen, so daß manchmal schon fast impressionistische Effekte der zitternden Atmosphäre herauskommen. In der Tat hat ja Monet gerade auch seine Bilder studiert. Der Stimmungston in zarter Farbenharmonie übt dabei immer seine bezaubernde, harmonische Wirkung aus.

Neben Goyen gilt vorzüglich Herkules Segers (1590—1645) als Begründer des Flachlandschaftsbildes, mehr noch durch seine z. T. farbigen Radierungen und Zeichnungen berühmt, die besonders glänzend im Amsterdamer Kabinett vertreten sind. Die Zahl der Bilder, die ihm sicher zugeschrieben werden, ist heute nicht ein Dutzend. Die Zeichnungen und Radierungen geben interessante Einblicke in seine Entwicklung. Ein Schüler des Gillis van Conninxslo, wanderte auch er über die Alpen. Das erweisen neben seinen Radierungen auch einige Alpentallandschaften, voran das signierte Stück bei Hofstede de Groot, ein ähnliches Bild auf Schloß Herdingen, die früher Rembrandt zugeschriebene Gebirgslandschaft der Uffizien, Florenz, andere Stücke in Edinburg und in Pariser Privatbesitz. Daneben aber ist die heimatliche Landschaft auf zwei Bildern in der Berliner Galerie vertreten (Abb. 271). Diese Stücke erscheinen besonders wertvoll, weil sie an Stelle der Bergkulisse, der Vordergrundspointierung und der Vogelperspektive die weite, freie Flachlandschaft und die malerische Macht der Atmosphäre bringen. Die feine Horizontlinie, duftige Lichtstimmung, zitternd zartes Licht, das in Wellen über die weite Ebene schwingt, und ein hoher, dunstiger Himmel charakterisieren ein ganz neues, künstlerisches Ideal. Nicht die scharfe Linie, die harte Vertikale, die klare Gegenständlichkeit, sondern die Herrschaft der Horizontale, die Macht der weiten, freien Atmosphäre, die über der Ebene liegt und sie zu einem Teil des kosmischen Alls macht, das ist das Neue, das ist der Sieg des Unendlichen, des Allgefühls, des malerischen Raumempfindens.



Digitized by Google

Und dieses Allgefühl zu versinnlichen, dazu bedarf es nicht großer Flächen, unendlicher Formate, sondern aus ganz kleinen Bildchen strömt uns die Allmacht des Unendlichen entgegen. Das ist der Sieg des Malerischen, des Bildgedankens; der Atemhauch der göttlichen Weite schwebt über allem. Licht, Luft, Atmosphäre, Wolkendunst, der zitternde Lufthauch über der Erde, all das ist gewonnen. Hervorgehoben muß werden, daß die unendlich delikaten, z. T. farbigen Radierungen, von denen immer nur wenige Abzüge vorhanden sind, den Zauber dieser neuen Lichtwelt vielleicht noch herrlicher offenbaren. Der ganz zarte Duft des Lichtes ist kaum wieder so fein gegeben. Man hat sogar vermutet, der holländische Meister hätte von chinesischen Farbenholzschnitten Anregungen empfangen, weil wir in der abendländischen Kunst derartig zarte Abstraktionen von der sinnlichen Realität noch nicht kannten. Sicher aber steht in diesem Segers ein Künstler ganz hoher Qualität und außerordentlicher malerischer Sensibilität vor uns. Wir haben ihn erst neuerdings so hoch schätzen gelernt. Er ist der Lehrer Rembrandts gewesen, der sogar gelegentlich seine Radierungen benutzt hat, so auf den ‚Drei Bäumen'.

Damit war die Schönheit des malerischen Raumes entdeckt und zwar nicht in der kleinen Vielfältigkeit und Buntheit der Dinge in der Natur, sondern in der großen Einheit von Luft, Licht, Atmosphäre, kurz von allem, was im weiten Raume vibriert und ewig lebendig ist, was als ein ewiges Unendlichkeitsgefühl in unserer Seele verschlossen ist und da draußen im All wiederklingt. Es ist die Stimmungslandschaft, die nicht der Einzelobjekte und des Beiwerkes bedarf, sondern wo der Ton des Ganzen als Stimmungston der Seele die lebendige Harmonie bedeutet. Es ist vielleicht ein musikalisches Moment, besser gesagt, ein in der Musik noch viel unmittelbarer und reicher hervorbrechendes Seelenmotiv, das hier die Geburt des modernen Menschen in der niederländischen Malerei des Barocks bedeutet.

Eine reiche Schar von Künstlern spinnen das, was Goyen und Segers begonnen haben, weiter. Die holländische Ebene mit den lichtgrünen Wiesen, schillernden Kanälen und weiten Horizonten ist das große Motiv. Es sind vorzügliche Künstler, so Isaak van Ostade (1621—49), der seine Landschaften im Stil Goyens gerne mit genrehaften Figuren — selten fehlt der Schimmel — belebt. Charakteristisch ist die immer fallende Diagonale, die durch seinen kulissenhaften Aufbau geht. Hervorragender noch ist Salomon van Ruisdael (1600—70), dessen Landschaften denen Goyens sehr nahe stehen. Sie zeichnen sich gegenüber dessen mehr flauer, flimmernder Weise durch größere Klarheit im Aufbau und sicheren Linienzug aus. Auch die Entwicklung der räumlichen Tiefe ist klarer und bestimmter. Monumentale, großgegliederte Baumgruppen steigen neben hell leuchtenden Wassern auf (Abb. 273) und geben den Landschaften eine feste Struktur.

Digitized by Google

Der Himmel ist bei ihm flau und meistens ziemlich hell gestimmt. Sonst haben seine Bilder mehr Farbigkeit und sind lebhafter. Schließlich sei des Aert van der Neer (1603—77) gedacht. Er ist im eigentlichen Sinne Stimmungsmaler. Nicht das realistische, individuelle Landschaftsbild interessiert ihn; es ist fast immer dieselbe Kanallandschaft mit dunklen Baumgruppen, wobei die Baumkulisse eine gewisse schematische Rolle spielt. Das, was ihn reizt, ist die Zeitstimmung. Ein düsteres Stimmungsmoment dominiert: farblose Nachtstimmung, in die das blasse Mondlicht oder auch der rote Schein einer Feuersbrunst Glanz in die stark braun oder auch mehr grau untermalten Schatten trägt. Sonnenauf- und Untergänge kommen hinzu. Der Künstler hat die Stimmungen sehr sorgsam beobachtet, aber die Qualität seiner Bilder ist sehr verschieden. Neben ganz fein durchstudierten Stücken stehen viele, die in der Monotonie und Trübseligkeit das Schema der Wiederholung an sich tragen. Mit zu dem Besten gehören seine Winterstücke mit weiter Schneelandschaft unter hochgewölbtem Wolkenhimmel.

Dann aber kommen wir zu Jacob van Ruisdael (1629—82), dem Großmeister der holländischen Landschaftsmalerei, der, in Haarlem geboren und wahrscheinlich in der Werkstatt seines Onkels Salomon ausgebildet, seit 1657 in Amsterdam gelebt hat. Hier treten wir vor den Künstler hin, der die Landschaftsmalerei in gleicher Weise zu monumentaler Größe erhöht wie Leonardo und Raffael die Figurenkomposition, Michelangelo die statuarische Erscheinung, Rubens die farbige Stoffwelt, Rembrandt das malerische Helldunkel. Das, was all jene feinen und geistvollen Meister zweiten Ranges herabdrückt, das Haften an einem Motiv, das Gebundensein an das Thema, fehlt bei ihm. Er hat jenen Universalismus des Genies, das alles zum machtvollen Ausdruckswert seiner höheren Individualität macht. Wiederum sind es nicht Thema, Motiv oder technische Mache, also jene Dinge, die auch unsere modernen Künstler zu Söldlingen einer Manier, eines Schlagwortes machen, sondern einzig die Affekte und Seelenregungen, die geistigen Erkenntnismächte seines starken Ichs, die, Motiv und Technik, Thema und Manier bestimmend, alles in die Stimmung des Subjektes hineinzwingen. Die Leistungen sind weit über das Maß der anderen hinausragend, und wenn wir neben Rubens und Rembrandt einen dritten Klassiker der niederländischen Kunst nennen sollen, so ist es dieser Jacob Ruisdael. Er ist Klassiker, da auch er wie alle jene anderen ganz Großen das Kunstwerk zur vollkommenen Form seines Wesens, die Fassung zum Ausdruck seines geistigen Gehaltes gemacht hat. Der sinnliche, augenfällige Reiz des optischen Effektes mag bei anderen Landschaftsmalern Hollands feiner sein, an innerem Gehalt, an Ernst und Größe der Auffassung hat ihn keiner, überhaupt kein Landschaftsmaler

Digitized by Google

aller Zeiten übertroffen. Der moralisch ethische Wert dieser geistigen Erhöhung des Landschaftsmotives zu ganz großer, freier Kunst ist gar nicht zu ermessen. Erst seit Ruisdael rangiert die Landschaftsmalerei in erster Reihe als Monumentalkunst allererster Ordnung. Diese Größe der Gestaltung, die als das wahre Ziel hoher Kunst die geistige Durchdringung, den Subjektivismus des schöpferischen Genies weit über Technik und Manier hinstellt, möge allen modernen Meistern als Mahnung vorstehen.

Es gibt kein Landschaftsmotiv, an das der Künstler nicht herangegangen wäre: das schlichte Bauerngehöft, der stille Waldwinkel, die spärlich bewachsene Düne, das Kanalbild, die weite Flachlandschaft, das Stadtbild, die Gebirgslandschaft mit stürzendem Wasserfall oder die imposante Waldlandschaft mit Wasser, Winterlandschaften, endlich das sonnige oder sturmbewegte Seestück! Nur das Nachtstück hat er gemieden. Das Hauptcharakteristikum seiner Landschaften ist die grandiose Komposition, mit der er sie in ein architektonisches Raumgefüge hineinzwingt. Nie ist er der Sklave der Natur, wiederum ist er der kompositionelle Gestalter im bewußt aufgebauten Kunstwerk. Damit tritt er den Renaissancemeistern Leonardo und Raffael ebenso nahe wie den Barockgrößen Rubens und Rembrandt. Und in der Innerlichkeit und großen Schwermut seiner Auffassung steht er keinem so nahe wie Michelangelo. Nur müssen wir eben aus seiner malerischen Bildersprache ebenso lesen können wie aus Michelangelos plastischer Formenwelt. Wir müssen an Stelle der plastischen Gestalt den weiten Raum, für Linie und Bewegung, für Modellierung und Geste das Licht und die Tiefe, die Lufttöne und das Schwingungsspiel der Lichter und Schatten gegeneinander nehmen. Ein weiteres mächtiges Moment in Ruisdaels Kunst ist, daß weder Pinselführung noch Farbe eine irgendwie wichtige Rolle spielt. Wurzelt auch da nicht so etwas wie höhere Erkenntnis? Der heutigen Überwertung von Pinselführung und Farbgebung entgegen wird hier vielleicht doch offenbar, daß unsere Daseinsbewußtheit, die doch die Grundlage unseres künstlerischen Schaffens ist, viel weniger mit den optischen Reizen von Oberflächenbehandlung und Farbe verknüpft ist, als vielmehr an die sinnlichen Realitäten von Form und Linie, Raum und Licht gebunden ist. Wir berühren damit wiederum eines der wichtigsten Momente in der künstlerischen Kultur des Abendlandes. Es ist jener plastische Wirklichkeitssinn, der eben gerade uns Europäern seit der Antike eigen ist, und auf den auch Rembrandt und Velasquez nicht verzichtet haben. Es ist das der Antike wie der Renaissance, dem deutsch-romanischen Stil wie dem hohen Barock eigene Daseinsgefühl, das mit der erdenfesten Schwere unseres Körpers wie mit der Raumwirklichkeit unserer Umgebung innigst verknüpft ist. So ist man leicht versucht, diese Ruisdael und Rembrandt als die eigentlichen Großmeister der nordi-

Digitized by Google

schen, malerischen Gestaltung im subjektivistisch beherrschenden Geiste der Hochrenaissance zu bezeichnen.

Man wird aber auch vergebens nach „poetischer Phantastik" bei Ruisdael suchen. In ihm wächst sich die schlichte, klare niederdeutsche Art aus einer einfachen Wirklichkeitswiedergabe zu einer grandiosen Umformung dieser schlichten Realität zu monumentaler Raumgröße heraus, wo einfache Raumwerte schließlich zu mächtigen Himmelsdomen emporsteigen. Er beginnt mit ganz einfachen Motiven, die er aus der Umgebung von Haarlem, von den Dünen bei Scheveningen, holt, und wo er in der noch blassen Manier seines Onkels malt. Heute kennen wir ungefähr hundert Bilder aus dieser Frühzeit (1645—53), die allmählich einen kräftigeren Ton gewinnen. Dann aber erhebt sich das Landschaftsbild der holländischen Ebene, die nordische Flachlandschaft, zu klassischer Abgeschlossenheit und Einheit. Damals wohl hat er die schönen Blicke auf Haarlem von der Overveener Düne geschaffen, von denen im Haag (Abb. 274), Amsterdam und Berlin drei besonders schöne Stücke sich befinden. Der Künstler hat hier jene Wahrheit in Licht und Farbe, Festigkeit der Vorstellung und Größe des Aufbaues gewonnen, die seine Kunst so klassisch erscheinen läßt. Ein Vergleich mit Segers' Blick auf Rhenen (Abb. 271) zeigt im Gegensatz zu dieser zart verhüllten Gestaltung und Auflösung im Dunstkreis der Atmosphäre ein durchaus klares Herauswachsen des Raumbildes. Man möchte fast sagen, daß Himmel und Erde in diesen Landschaften mit tiefem Horizont gegenüber jenen früheren Bildungen mit hohem Horizont und aus der Vogelperspektive die Rollen getauscht haben. Das raumaufbauende Element ist der Himmel mit seiner wundervoll klaren Struktur der Wolkengruppierung. Die Wolken, die unten auf der Erde in dem starken, streifenartigen Wechsel von Licht und Schatten die Tiefenbewegung nicht als Linie, sondern in Gruppenbildung angeben, erscheinen oben wie mächtige Raumkörper. Es ist eine herrliche Klarheit und monumentale Körperlichkeit in diesem wuchtig aufgebauten Raumganzen. Wenn sich unten ein feiner Zusammenklang fester Einzeltöne zu einem Akkord ergibt, erscheint die Wolkenarchitektur wie ein mächtiger Himmelsdom, in dessen Gewölbe die Töne zur Melodie zusammenklingen.

Dann aber kommen neue Motive zu monumentaler Wucht im Aufbau. Die groß aufgebaute Berglandschaft von Schloß Bentheim bei Beit in London, datiert 1654, gibt den Auftakt und weist uns nach dem Osten Hollands. Der Künstler war damals offenbar dorthin gewandert und hatte in der hügeligen Landschaft und den herrlichen Waldungen bei Arnhem und über der deutschen Grenze die Macht der deutschen Landschaft, des von fallender Berglinie beherrschten Flußtales wie des herrlichen Eichenhaines erfaßt. Die Architektonik des Aufbaues erreicht in dieser mittleren

Digitized by Google

Epoche ihren Höhepunkt. Ein vorzügliches Beispiel dafür ist die Wijker Wassermühle in Amsterdam (Abb. 275). Das ist komponierte Landschaft, diese allmählich in die Tiefe führende Diagonale von Ufer und Mühlensilhouette und dazu die scharf in die Ferne leitende Tiefengruppierung der Wolken, besonders links. Hinreißend sind die Klarheit des Lichtes, die Kraft der Formgebung, die Macht des Raumgefühles und vor allem jenes nicht definierbare, künstlerische Wesen, das aus der unübertrefflichen Rhythmik der Gruppierung wie Linienführung spricht. Man halte Goyens oder Sal. Ruisdaels Kanalbilder (Abb. 272/3) daneben, um die Monumentalität solcher Bildung ganz zu erfassen.

Das was diesen Werken Ruisdaels höheren Wert verleiht, was den Künstler in die Reihe hervorragendster Art bringt, ist die zwingende Gewalt, die von ihnen ausströmt. Gerade in Hinblick auf seine Vorgänger, auf Salomon Ruisdael, Jan van Goyen und Herkules Segers wird es offenbar, daß seine Kraft in der außerordentlichen Intensität des Genies liegt, das, was bei anderen nur mehr vages Gefühl, nur Allgemeinempfinden vom All war, zur absoluten Bewußtheit zu bringen. Wie klarste Kristallisationen und stärkste Verkörperungen des großen, malerischen Unendlichkeitsgefühles erscheinen uns seine Bilder, Kristallisationen im besonderen aus jenen noch trüben, unklaren Gewässern, wie uns Goyens und Segers' verschwommene Atmosphären ihm gegenüber erscheinen. Vielleicht ist es überhaupt die Leistung des schöpferischen Gestalters, Gefühle, Allgemeinempfinden zur ganzen Bewußtheit, zur klaren Erkenntnis zu verarbeiten.

Noch monumentaler wirken dann einige Waldlandschaften in Petersburg, Dresden, London und Berlin (Abb. 276). Auf letzterer sehen wir vorn das stille, sumpfige Wasser, in der Mitte mächtig aufragend die wuchtige Baumgruppe in leise nach rechts abfallender Diagonale, die, gestützt von dem verdorrten, hell aufleuchtenden Baumstamm links, rechts hinten abgelöst wird durch eine nach links abfallende Linie der hellen Düne. Dazu wird der volltönende Helldunkelakkord — denn von einer ausgesprochenen Farbigkeit kann man hier nicht reden — durch das reich schwingende, rhythmische Spiel der Baumsilhouette begleitet.

Neben diesen heimischen Motiven tauchen weiterhin auch Wasserfälle u. a. auf, wo er sichtlich Anregungen von dem in Norwegen gereisten Everdingen empfing. Er erscheint hier weniger selbständig und natürlich. Das sind Werke seiner letzten Epoche, etwa seit 1670, in der er auch zu einer etwas gesuchten Romantik übergeht, wie etwa auf der Ruinenlandschaft in London, Nat. Gall., von 1673, oder auf dem Judenkirchhof in Dresden. Das bedeutet einen starken Abfall im Schaffen des Meisters. Auch als Radierer ist der Meister von Bedeutung. Es sind freilich zumeist frühe Stücke, das eine von 1645 datiert.

Digitized by Google

Als Ruisdael starb, war die große, schöpferische Kraft der holländischen Malerei schon gebrochen. Der Verfall kam dank des Einflusses der romanischen Konstruktionslandschaft sehr schnell. Man kann also eigentlich nicht vom Erbe des Meisters reden. Erst zum Beginn der modernen Malerei vorzüglich mit Constable, stieg des Meisters Ruhm. Selbst Meindert Hobbema (1638—1709), der berühmte Meister der Waldmühlen (Abb. 277) hat in seinen späteren Jahren kaum noch gemalt. Nicht ein Bild ist sicher nach 1670 datiert. Seine Waldstücke — im Motiv fällt nur die berühmte Allee in London, Nat. Gall., heraus — sind von großer Delikatesse des zarten Lufttones, und die silberschillernden Wasser seiner Mühlen sind äußerst pikant bei dem feinen, bläulichgrünen Laub der Bäume. Aber die Eintönigkeit in der Wiederholung der gleichen Motive und die matte Temperamentlosigkeit seiner Behandlung lassen ihn weit hinter Ruisdael, mit dem er ganz zu Unrecht manchmal auf eine Stufe gestellt wird, zurücktreten. Als Meister der Flachlandschaft sei noch Jan Vermeer von Haarlem (1628—91) genannt. Vermeer van Delft, von dem wir beim Interieur gesprochen haben, hat einige vorzügliche Straßenstücke geschaffen (Abb. 278). Sie zeigen ihn wie auch seine Interieurs als Koloristen, dem es um harmonische Farbenakkorde und weiches Zusammenstimmen der Töne, nicht um Realität zu tun ist. Überhaupt tritt an Stelle der zarten, dunstig graugelben Atmosphäre und des feintüpfeligen Farbauftrages der Goyen und Segers eine schon bei Ruisdael auftauchende, unter Einfluß der Romanisten sich immer mehr erhärtende, glattere Malweise.

Das zeigen auch die Tiermaler. Noch Paulus Potter (1621—54) bleibt in seinen Landschaften blaß blaugrün im Baumschlag, durchsichtig im Luftton (Abb. 279), wozu die Tiere bald glatt, bald etwas lockerer und mehr geschlossener im Farbton stehen. Das Stoffliche der Oberfläche weiß er vorzüglich zu geben, sei es das weiche Fell der Kühe oder der langhaarige Pelz der Ziegen und Schafe, sei es die glatte Oberfläche der Pferde. Fein ist, wie diese mit größter Liebe geformten und nach der Natur gebildeten Tiere im hellen Sonnenlicht stehen oder sich im klaren Wasser widerspiegeln. Es ist etwas Impressionistisches in dem bläulich kühlen Luftton, der atmosphärischen Durchsichtigkeit und der manchmal locker getüpfelten Weise. Er ist in seiner Pleinairstimmung, die zugleich durchsichtig und zart ist, gewiß der besondere Lehrmeister des modernen Pleinairismus und Impressionismus gewesen.

Seit 1660, wenn nicht schon 1650, geht es bergab mit der holländischen Kunst, weil dies kleine, starke Volk, das sich in tapferem Kampf politisch freigemacht hatte und auch künstlerisch alle Fesseln zu sprengen versuchte, sich wieder verleugnete und seine Eigenart und Freiheit preisgab. Schon immer hatte die italisierende Richtung neben der originellen, boden-

Digitized by Google

ständigen Art bestanden. Wie gesagt, ist es vorzüglich die Utrechter Schule gewesen, die in ihr verharrte. Cornelis van Poelenburgh (1586—1667), in Rom geschult und ausgehend von der Campagnalandschaft, ähnlich wie Elsheimer, bringt glatt gemalte, kulissenartig aufgebaute Salonstückchen. Jan Both (1610—52) durchstrahlt seine ebenfalls im Kulissenstil aufgebauten, zumeist bergigen Landschaften mit leuchtendem, italienischem Sonnenglanz, dem kalte, blaue oder stark rote Gewänder in den Staffagefiguren oft starke Gegentöne geben. Ebenfalls italienische Motive verarbeitet Giovanni Battista Weenix (1621—60) in seinen Ruinen- und Hafenstücken. Sein Sohn Jan Weenix (1640—1719) ist als Tierstillebenmaler berühmt bei glatter Malweise. Seiner und Hontecoeters gedachten wir schon beim Stilleben.

Die Neigungen zur italisierten Landschaft leben in der Reihe der Italienfahrer, „bentvenghels" geheißen, auf, so in Nikolaes Berghem (1620—83). Neben heimischen Motiven (Dresden) stehen großgeformte, in klarer Architektonik aufgebaute, italienische Kulissenlandschaften (Dresden) mit der Festigkeit der Struktur und der glatten, glühenden Pracht italienischen Sonnenlichtes. Immer geschickt eingefügt sind Viehherden oder Hirtenszenen. Wenn aber hier die Gestalten ruhig und gelassen in Bewegung sind und über dem Ganzen so etwas von vornehmer Haltung und kühler Stimmung liegt, so weiß ein anderer, Philips Wouwerman (1619—68) seine Landschaften mit reicher Figurenstaffage zu beleben. In seinen Frühbildern bringt er einfache, z. T. rein landschaftliche Motive bei etwas einförmigem, braunem Grundton, wofür Pieter van Laer sein Lehrer war. Später wird der Gesamtton wesentlich kühler, der Aufbau konventioneller, die Szenerie figurenreicher und lebhafter, besonders auf seinen Schlachtenbildern und Soldatenstücken, wo nie der berühmte Schimmel fehlen darf. Dresden besitzt mehr als zwanzig Stück derart. Uns lassen heute diese hart und glatt gemalten Stücke ziemlich kalt. Weniger konventionell und von größerer Vielfältigkeit ist der früh verstorbene Adriaen van de Velde (1632—76). Auf frühen Strandbildern bei Scheveningen (Kassel) oder bunten Wiesenstücken (London, zwei in Berlin) ist er der naive Schilderer heimischer Landschaft, gegenüber Potter freilich glatt und geleckt und zugleich bunt und kalt in Malweise wie Farbe. In seinen späten Bildern bringt er die hart und leblos gemalte, komponierte, italienische Landschaft. In derselben Richtung geht Karel du Jardin (1622—78), auch als Radierer bekannt, dank seines Aufenthaltes in Italien.

Jedenfalls aber machte die unglückselige Romanisierung bedenkliche Fortschritte. So hat denn auch der im 18. Jahrhundert als der holländische Claude Lorrain gefeierte Dordrechter Maler Aelbert Cuyp (1620—91), Schüler seines Vaters Jacob Gerrits, schon zu seinen Lebzeiten in hoher

Digitized by Google

Achtung gestanden. Er war auch ein vorzüglicher Porträtist. Aber seinen sicher nicht unverdienten Weltruf hat er durch seine sonnendurchglühten Landschaften erworben. Freilich müssen wir gerade bei ihm Auswahl unter den hinterlassenen Werken treffen, wohl zu seinem Lob müssen wir herausheben, daß er durchaus die heimische Landschaft, die Maasufer mit ihren fetten Wiesen und dem schweren Dunst der dicken Atmosphäre, bevorzugt. Gewiß liegt in der Verklärung des Sonnenglanzes zu warmer, lichter Pracht etwas Italienisches, gewiß eifert er in seinen sonnendurchglühten Morgen- und Abendlandschaften dem Claude Lorrain nach; aber er schöpft doch diese Stimmungen aus der Heimat. Der Aufbau dieser Landschaften mit der fallenden Diagonale und dem kulissenartigen Hintereinanderschieben der Teile im Aufbau ist gewiß konventionell. Freier von jedem Schema, nur die dicke, graue Schwere der Atmosphäre über den Wassern der breiten Maas schildernd, sind seine Seestücke, die etwas Schwermütig-trübes, Unbewegtes haben.

Damit haben wir schon ein Gebiet betreten, auf dem die Holländer Meister waren, es ist das Seestück. Daß die Marinemalerei nirgends so blühen konnte als in Holland, das damals die Weltherrschaft zur See in der Hand hatte, ist begreiflich. Nicht die vedutenhaften, panoramaartigen, bunten Marinen des Vroom, Antum u. a., sondern Jan Porcellis' († 1632) etwas trübe, schwergestimmte, kleine Seestücke bilden den Ausgang zu der bei von Goyen vertretenen Stimmungsmalerei. Ihr Hauptmeister ist Simon de Vlieger (1601—53). Wie auch bei Goyen und Salomon Ruisdael geht sein Streben auf feinste Entwicklung des atmosphärischen Stimmungstones, den er aber gerne etwas kühler als jene Haarlemer Meister, mehr grau stimmt. Die Wandlungen in seinem Stil gehen von einer aufgeregten dramatischen Frühmanier, wo er gerne Seegefechte gibt, zu einer zarteren, monochrom grau gestimmten, mittleren Weise, bis er mit seiner Übersiedelung nach Amsterdam (1638) unter Rembrandts Einfluß wieder stärkere Kontraste bei dunkel und abwechslungsreich getöntem Vordergrund zu durchsichtiger, von hellem Sonnenglanz erstrahlender Ferne gibt. Aber eine gewisse dunstige Zartheit der Gesamtstimmung bleibt. Ihm manchmal zum Verwechseln ähnlich ist sein Schüler Jan van de Capelle (1624—79). Er ist leicht etwas härter im Ton, kontrastvoller, vor allem aber belebt er seine Bilder mit dunklen Schiffen und schillernden Segeln, durch viele Überschneidungen und Durchblicke, mit denen er reiche und kraftvolle Tiefenwirkungen und Weitenvorstellungen schafft. Eine etwas massige Schwere und trotz aller Vielfältigkeit beherrschende Stille liegt auf diesen Seestücken. In ihrer packenden Stimmung gehören seine Bilder zu den besten der Art. Nicht an Stimmung gleichwertig, aber im Aufbau von eigener Größe und Architektonik sind die Seestücke Jacob

Digitized by Google

Ruisdaels. Auch hier war es sein Verdienst, die letzte Klarheit in der Gestaltung des Motives gefunden zu haben.

Von ihm beeinflußt ist dann der berühmteste Seemaler Hollands Willem van de Velde d. J. (1633—1707). Der Schüler seines Vaters und Vliegers, entwickelt er bald eine etwas kühle, leicht bunte Art, die gegenüber der Capelles nicht die zarte Durchsichtigkeit besitzt. Ein etwas harter, glatter Farbauftrag gibt seinen Bildern den gleichen Glanz, wie ihn auch die anderen Landschaften der zweiten Hälfte des Jahrhunderts besitzen, wie etwa auch die seines Bruders Adriaen. Er hat denn auch besonders den hellen, klaren Sonnentag geschildert. Seine Marinen sind auch gut komponiert, d. h. viel mehr auf große Linie und Aufbau, viel weniger auf Stimmung verarbeitet als die Vliegers und Capelles. Sein Kanonenschuß (Abb. 280) in Amsterdam ist vorzüglich in der Verteilung der Licht- und Schattenmassen, den hängenden Segeln des dunklen Schiffes, der glatten, getönten Wasserfläche und dem grauen Himmel, dazu der weißen Wolke des Schusses, den wir durch die Stille des Sommertages dröhnen hören: all das ist meisterlich verrechnet und von großer Wirkung. Auch bewegte Seestücke mit spritzenden Wassern hat er gemalt, endlich jedoch die zumeist langweiligen Marinen, die er seit 1671 als Hofmaler in London ausführte. Er ist die letzte Größe auf dem Gebiet. Schon Ludolf Bakhuijzen (1630—1708), ein Schüler des hier nachzutragenden feinen Seemalers Hendrick Dubbels (1611—1670/71), fällt in seinen trocken gemalten, zumeist unruhigen Seestücken bedeutend ab. Auch da endet die holländische Kunst in Ernüchterung und stimmungsleerer Manier.

Zum Schluß sei noch der Städtebildmaler gedacht. Wir wissen, daß schon van Eyck in seinem Fernblick auf dem Rolinbild (Abb. Bd. I) weitgehendes Interesse für das Stadtbild zeigte. Auch Roger und Memling brachten es. Der Manierismus des 16. Jahrhunderts zerstörte auch das Interesse dafür und bevorzugte groteske Architekturen. Im 17. Jahrhundert aber taucht es wieder auf. Die freundliche Farbigkeit der roten Backsteinhäuser mit den weißen Fensterrahmen und den bunten Fensterläden wird sorgsam gepflegt. Vermeer van Delft hat einige Stücke von hinreißender Schönheit (im Haag und in Amsterdam) gemalt. Auch Jacob Ruisdael ist zu nennen. Der Hauptmeister jedoch ist Jan van der Heyden (1637—1712), seit 1672 oberster Branddirektor. Seine Grachtenstücke in ihrem hellen Sonnenglanz, der klaren Durchsichtigkeit der Luft, dem freundlichen Rosa der Backsteinbauten und dem blauen Himmel offenbaren uns so ganz die Poesie dieser holländischen Städte, wie sie uns auch heute noch entgegenstrahlt. Dazu das schillernde Licht in den Kanälen und die von anderer Hand, bis 1674 ist es Lingelbach, hinzugemalten Figuren in den farbigen Kostümen vollenden die farbige Freudigkeit dieser Bilder.

Digitized by Google

Bei diesen Stücken kleinsten Formates denken wir an die Miniaturbildchen zurück. Der Kreis schließt sich. Wir erkennen, daß zu malerischer Schönheit die Quadratmetergröße nichts bedeutet. Ein malerisches Bild will und muß mit einem Blick erfaßt sein. Die malerische Einheit ist nur gebunden an die optische Vision. Und die vollzieht sich ja in der energischen Konzentration des Künstlerauges, in der zusammenfassenden Kraft des schöpferischen Genius in der Malerei. So ist diese holländische Kleinmalerei, diese Kunst kleinen Formates gerade im Landschaftsbild eine ganz große Kunst geworden. Sie bedeutet uns mehr, viel mehr als all das, was das italienische und französische Barock geschaffen haben. Als sich die Kunst des 19. Jahrhunderts auf die künstlerischen Aufgaben der Malerei besann, hat sie auf diese ganz große Kleinkunst zurückgegriffen. Wir werden sehen, daß der Faden weitergesponnen wurde, der hier abriß; denn abgerissen ist er zunächst. Die akademisch-höfische Kultur, die von Frankreich kam, hat wie die Pest auch diese kraftvolle Kunst zerstört. Um die immense Kraft dieser Kunst herauszuheben, kann man sogar sagen, daß erst, als dieselbe Frankreich sich in ihren Bann begab, d. h. als es nach zwei Jahrhunderten bei diesen Holländern in die Lehre ging, sich eine große französische Malerei geschaffen hat, die die Wiedergeburt des malerischen Prinzipes in der Kunst bedeutet.

---

## 28. Das klassizistische Barock Frankreichs.

Gewaltige Umstellungen sind es, die sich etwa seit 1660 vollziehen und der Kultur des Abendlandes eine bedeutsame Wandlung bereiten. Ein Volk tritt neu, besser gesagt wiederum auf den Plan, das jahrhundertelang die Entwicklungen zwar mitgemacht aber nicht mehr bestimmend auf deren Gang eingewirkt hatte, trotzdem es dereinst Führerrolle eingenommen hatte. Der Wechsel, der sich mit dem neuen Auftreten Frankreichs im ringenden Wettstreit der Völker vollzieht, bedeutet zunächst den gewaltsamen Abbruch und den Untergang dessen, was die kleinen, aber naturstarken, niederländischen Volksstämme an grandioser Entwicklung ins Malerische hinein begonnen und geleistet hatten. Der herrliche Aufstieg, die Befreiung der Malerei zur großen freien und führenden Kunst, wie sie Rubens und Rembrandt, Franz Hals und Ruisdael bedeutet hatten, wurde jäh unterbrochen. Frisches Naturgestalten, unmittelbares Schaffen aus dem intimen Verkehr des Künstlers mit der Natur, heitere Gestaltungs-

Digitized by Google

lust wurden abgelöst durch ein ganz anderes Wesen, durch die höfisch-akademische Weise, die das neuerwachte Frankreich angab.

Höfisch-akademische Weise sage ich und, wenn man an die phantasiereiche, frei schöpferische Gotik zurückdenkt, erscheint es ein Widerspruch. Aber der Geist Frankreichs hatte sich gewandelt. Die völkische Urkraft war dahin; sie war im Laufe der Jahrhunderte durch eine vielmehr an Formel und gesellschaftliche Regel gebundene, strenge Weise ersetzt. Wie es immer schon zur Charakteristik der Völker lehrreich ist, zu vergleichen, wie ein Volk im Vergleich zu einem anderen eine fremde Manier aufnimmt, so sehen wir, wie ganz anders Frankreich die italienische Renaissance verarbeitet hat. Wenn die Niederländer den stark realistischen Gestaltungswillen übernahmen, so sehr, daß wir bei Rubens und Rembrandt und ihrer intensiven Farben- und Lichtrealistik bei der Wirklichkeitsfreude ihre Kunst als eine nordische Renaissance im Sinne der großen Kraftgestalten der Renaissance nennen möchten, so sehen wir bei den Franzosen ein sonderbar lebloses und einseitig auf das Formale gerichtetes Nachahmen der kleinen architektonischen und ornamentalen Renaissanceformen. Wir können uns hier, zumal da ja den meisten Lesern des Buches Frankreich für immer verschlossen sein wird, nur mit den prinzipiellen Fragen und mit dem großen, inneren Kern der Sache abgeben. Ein Blick auf Poussins Gemälde und seine nüchterne Reliefbehandlung erweist den krassen Gegensatz zu den Farb- und Tonphantasien der Niederländer. Ebensowenig wie wir von den Franzosen Verständnis für deutsche Phantastik erwarten können, wird uns das steife, akademische Wesen interessieren. Der akademisch-rationalistische Geist Frankreichs ist Sieger geblieben. Das war das Ende der großen Malerei, das Ende des nordischen Barocks, vielleicht noch besser gesagt das letzte Ende des großen, empfindungsstarken und subjektivistischen Renaissancerealismus. Hier, nicht um 1800, beginnt eine neue Ära in der Entwicklung der abendländischen Kultur: es ist die moderne, französische Ära, die vom Sieg des französischen Klassizismus am Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Sieg des Impressionismus am Ende des 19. Jahrhunderts reicht. Als Mitstreiter, ich will nicht sagen als Widersacher, in diesem Ringen steht von nenneswerter Bedeutung allein Deutschland da; die anderen Völker gehen mit. Aber einzig Deutschland hat sowohl im Rokoko in der Entfaltung einer alles Französische weit überflügelnden Phantasie als auch im 19. Jahrhundert mit seiner Romantik bedeutungsvolle Gegenwerte aufgestellt, gleich bedeutsam dem, was Deutschland dereinst im hohen Mittelalter und im 15. wie 16. Jahrhundert neben der französischen Gotik geleistet hat.

Wir pflegen immer vom französischen Rokoko zu reden und täten gut daran, lieber immer nur von französischem Klassizismus zu sprechen.

Digitized by Google

Seitdem die allgewaltige Phantasie der Gotik in Frankreich ausgeschwungen war, hatte Frankreich sich im steten Nachgeben der italienischen Renaissance untergeordnet. Die verschiedenen Stadien dieser Unterordnung, in denen sich doch die Romanisierung Frankreichs charakterisiert, haben für den Fernerstehenden wenig Reiz. Das Bedeutsame bei dem Wandel ist aber, daß nicht Plastik und Malerei, d. h. die freien, realistischen Künste, sondern die Architektur die Führung übernahm. Nachdem noch Ludwig XI. reiche Spätgotik begünstigte, trat seit Franz I., der seine Künstler aus Italien kommen ließ, die Renaissance hervor. Wenn wir von der überreichen Spätgotik und ihrem flackernden Flamboyantstil kommen, wirkt der Wandel geradezu niederschmetternd. Wenn nun aber bisher auch in Frankreich die Kunst eine Volkskunst gewesen ist, also jener Vorzug, der von großen religiösen Weltideen getragenen Kunstweise des Mittelalters auch da lebendig war, reifte jetzt eine bisher nur vielleicht im Byzantinischen nachweisbare Kunst der Intellektuellen, an der nur wenig auserwählte Kreise teilnehmen dürfen, aus. Franz I. befahl fremde Künstler nach Frankreich, die höfischen Kreise isolierten sich gegenüber den Volksmassen, es entstand jene aristokratische Strömung, die die Menschheit in Herren und Diener scheidet. Frankreichs sehr mäßiges Verdienst ist es da, am stärksten vielleicht zur Entfremdung der verschiedenen Klassen gegeneinander mitgeholfen zu haben. In Frankreich wurde ja dann auch mit der Revolution dieser Zwiespalt am wildesten ausgefochten.

Jedenfalls aber trat mit der hier in Frankreich zuerst konsequent und einseitig vollzogenen Trennung der Kunst vom Volke jene Isolierung der Kunst im Intellektualismus auf, an der wir noch heute kranken. Will man von einem „Untergang des Abendlandes" reden, so hat man die ersten Symptome dazu in diesem französischen Akademismus zu suchen. Zu klassizistischen Zierformen traten volksfremde Gestalten wie antike Götter, Heroen und allegorische Figuren. Dabei müßte man zu einer richtigen Wertschätzung dieser ersten Renaissance auf französischem Boden in die Provinz hinausgehen und die reiche Verschiedenartigkeit, mit der die einzelnen Gaue den fremden Geist kommentierten, studieren. Eine reiche Zahl von Künstlernamen taucht auf: Hugues Sambin in Dijon, Philibert Delorme in Lyon, Ligier-Richier in Lothringen, Domenico Fiorentino in der Champagne, Jacques Marchand in Orléans, Michel Colombe in der Touraine, Pierre Sohier in Caen, Jean Goujon in Rouen, Nicolas Rachelier in Toulouse, Léonard Limosin in Limoges, Bernard Palissy in der Saintonge. In allem aber gewannen die Könige führende Rolle; Paris wurde das Zentrum und die alleinherrschende Metropole französischer Kunst.

Für die Weiterentwicklung erfolgte nach der glänzenden Entfaltung dieser königlichen Kunst unter Franz I. und Heinrich II. mit den Religions-

Digitized by Google

kämpfen der Zeit Karls IX. und Heinrichs III. ein Niedergang. Unter Heinrich IV. (1589—1610) folgte eine Neubelebung, der aber erst unter Ludwig XIII. (1610—43) und Richelieu jener künstlerische Aufschwung folgte, der bald die ganze Welt interessieren sollte. Ebenso wie unter Franz I. die Grundsteinlegung des Louvre, so ist es jetzt die des Schlosses von Versailles (1624). Das sind die Marksteine in der Geschichte zum Sieg französischer Gesellschaftskultur in der Welt, also im Beginn der heute noch nicht beendeten französischen Ära, die die italienisch-niederländische Renaissance-Barockzeit ablöste. Immer wieder erneutes Zurückgreifen auf klassische Formen, die man bald nicht nur aus der italienischen Renaissance, von den Architekten Alberti und Palladio, sondern aus der Antike und Vitruv nahm, bestimmte weiterhin einen immer erneuten Klassizismus. Unter Ludwig XIV. (1643—1715) griff zwar das italienische prunkhafte Barock ein, wurde aber durch Colbert gewaltsam zum Klassizismus, der die nationale französische Weise sein sollte, zurückgedrängt. Erst die Régencezeit (1715—23) brachte ein Aufatmen, und trotz allen Widerspruches der Akademiker brach die lebendige, innere Strömung durch und zeitigte unter Ludwig XV. das geistvolle Rokoko oder den Louis-Quinze-Stil, der freilich schon etwa 1750 einem neuen Klassizismus weichen mußte, der im Louis XVI. und Empire dürftig endete.

Bevor wir aber zum einzelnen übergehen, wollen wir kurz die Folge der Architekten nennen. Pierre Lescot (1510—78), seit 1546 Erbauer des Louvre, hat die Gotik schon vergessen. Er gliedert bereits streng in zwei Säulenordnungen und mit kräftigen Mittelstücken (Abb. 281). Philibert Delorme (1515—70) erbaut 1552 Schloß Anet ebenfalls renaissancemäßig mit Säulen und seit 1564 die Tuilerien, die nach seinem Tode von dem strengeren Jean Bullant (1515—78), der auch Schloß Écouen und Chantilly baute, weitergeführt werden. Delorme ist es, der als „französische Ordnung" die Säulen mit Rustikabändern nach Sanmicheles Vorbild einführt. Vorzüglich als Theoretiker tätig ist Jacques Androuet Ducerceau (1510—84). Endlich beginnt nach einer Pause mit Heinrich IV. (1589—1610) eine Neubelebung, die zunächst schwerfällig bleibt und erst unter Maria de' Medici und Ludwig XIII. größeren Aufschwung nimmt. Das Eindringen des Barocks macht sich in Salomon de Brosse bemerkbar, der 1615—20 Palais Luxembourg, ferner St. Gervais erbaut. Jacques Lemercier (1585—1654) baut seit 1624 am Louvre und an den Tuilerien weiter, errichtet die Sorbonne seit 1635, deren vorzüglichster Teil, die Kirche nach italienischem Schema gebaut ist; die Kirchen St. Eustache, Prêtres de l'Oratoire, St. Roch, arbeitet mit am Val de Grâce; von ihm Schloß Richelieu (1627) und Palais Richelieu (später erweitert Hôtel Liaucourt), endlich die Treppe in Fontainebleau. In Louis Levau (Le Vau) (1612—

Digitized by Google

Abb. 285. Nic. Poussin, Venus und Adonis. Prado, Madrid.

Abb. 286. Claude Lorrain, Ideallandschaft. Gal. Dresden.

Digitized by Google

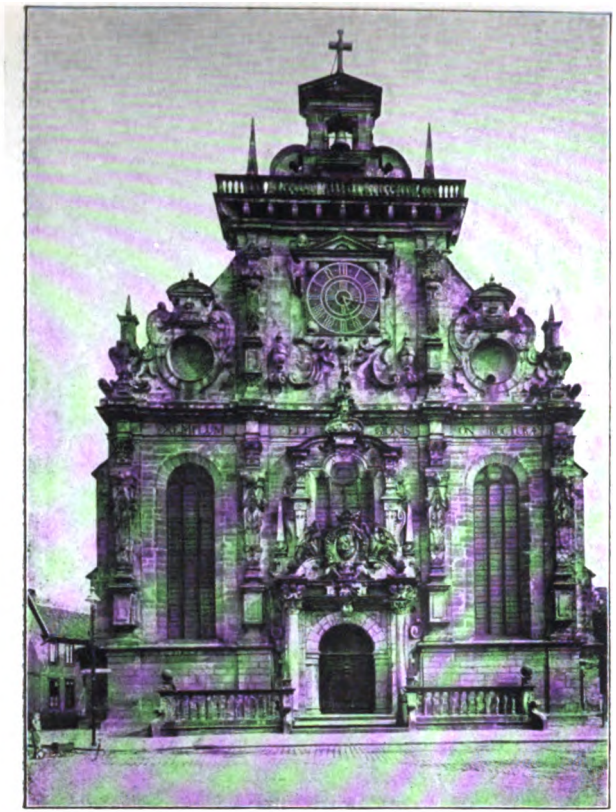


**Abb. 287. Fassade der Hofkirche (1613), Bückeburg.**

**Abb. 288. Peter Thumb, Stiftskirche (1756). St. Gallen.**

Digitized by Google

Abb. 289. Spätbarockfassade, Neumünster (1711f.), Würzburg.

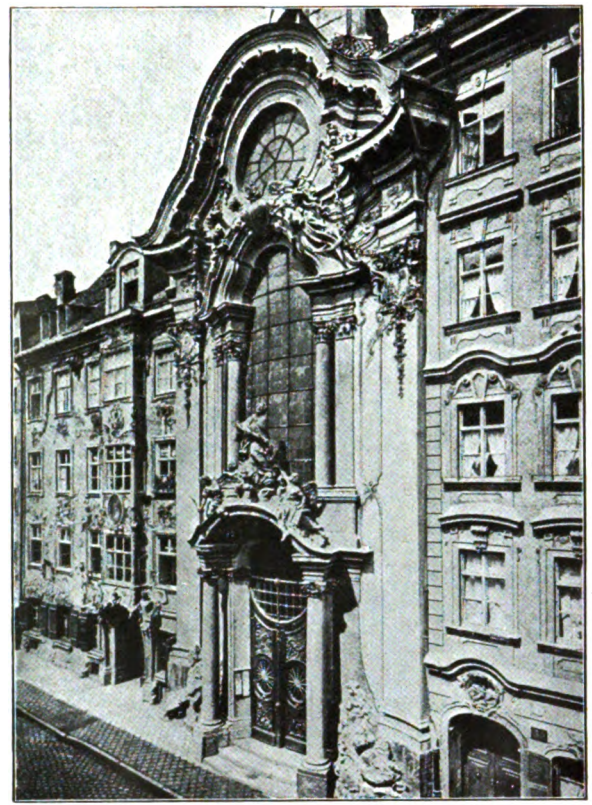


Abb. 290. Gebr. Asam, Joh.-Nepomuk-K. (1733), München.

Digitized by Google

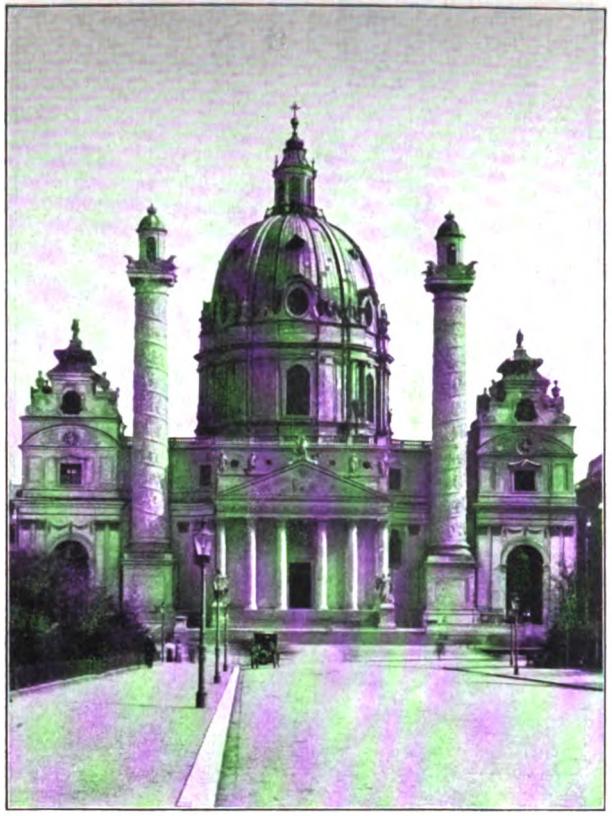


**Abb. 291. J. B. Fischer v. Erlach, Karl-Borromaeus-K. (1716—25), Wien.**

Abb. 292. Georg Baehr, Frauenkirche (1726—45), Dresden.

Digitized by Google

Abb. 293. Barelli-Zuccali, Theatinerk. (1663ff.), München.

Abb. 294. Ant. Petrini, St. Haug (1670—91), Würzburg.

Digitized by Google

Abb. 295. Prandauer, Klosterkirche, Melk.

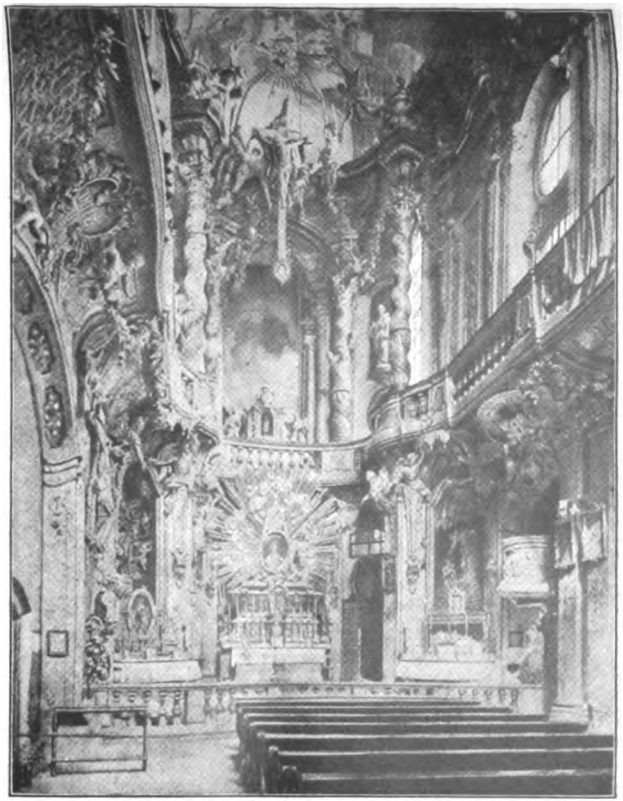


Abb. 296. Gebr. Asam, Joh.-Nepomuk-Kap., München.

Digitized by Google

Abb. 297. J. Michael Fischer, Klosterkirche (1732). Diessen.

Digitized by Google

Abb. 298. Dom. Zimmermann, Klosterkirche (1746—54), Wies.

Digitized by Google

1670) tritt uns der Künstler entgegen, der zunächst am Louvre und an den Tuilerien tätig, seit 1668 den großen Erweiterungsbau des Schlosses Versailles beginnt. Von ihm neben dem Collège des Quatre-Nations, Collège Mazarin (heute Institut de France), das mit entwickeltem Mittelbau groß gegliederte Schloß Vaux-le-Vicomte bei Melun (1657—60), endlich jedoch die Hôtels Lambert (1650), Henselin und d'Amont in Paris. Pierre Lemuet erbaut das Hôtel Tubeuf-Mazarin. Dann aber ist François Mansart (1598—1666), der die Abtei Val de Grâce 1645 beginnt, unter italienisch-vlämischem Einfluß zu einer lebhafteren Formsprache übergegangen; Château Gaston d'Orléans und Hôtel Lavalette sprechen dafür, während er, im Chateau Maison Laffitte (1642—51) auf das gotische Walmdach zurückgreifend, die Form des gebrochenen, hohen Daches, das sogenannte Mansarddach einführt; von ihm auch Hôtel Villière und Jars, ferner Château Chamarande.

Von seinem Neffen Jules Hardouin Mansart (1645—1708), der dann tief in die Zeit Ludwigs XIV. (1643—1715) überleitet, und den von Charles Le Brun (1619—90) weitergeführten Bau von Versailles zu Ende gebaut hat, stammen ferner die Schloßkapelle, die Eremitage, Groß-Trianon, die Orangerie, der Invalidendom (Abb. 282). Er suchte die Renaissance mit Barock zu einen. Château Cluny (1676—80), Château de Luynes bei Dampierre (1675—83), Château Pinon um 1700 in ruhevoller Gliederung mit betonter Mitte, und in Dijon der dreiflügelige Erweiterungsbau des Palace Ducale sind von ihm (1682—92).

Die klassizistische Richtung bleibt auch gegenüber dem aus Italien 1685 berufenen Lorenzo Bernini siegreich. Den Weiterbau des Louvre erhielt nicht er, sondern Claude Perrault (1613—88) 1667 in Auftrag. Der Klassizismus hat in Colbert, der am 31. Dezember 1671 zu der 1648 gegründeten Académie de Peinture et de Sculpture und der Académie de France in Rom von 1660 die Académie d'Architecture hinzufügt, einen großen Förderer gefunden. Den Neigungen des Königs für die Italiener und Bernini entgegentretend, will er eine rein französische Kunst fördern. Die schon bei Ducerceau, der ein großes Stichwerk herausgab, und Delorme hervortretenden theoretischen Begabungen der Franzosen finden in Jean Lepautre (1618—82), dann besonders in François Blondel (1618—88), der 1671 als Direktor der Académie d'Architecture zum Vertreter der strengen Richtung wird, ihre Hauptvertreter. Vitruv, Palladio, L. B. Alberti sind seine Meister. Er tritt Perrault entgegen, der in der Ordonnance de cinq espèces de colonnes auch die „anmutige Form" gelten läßt und sagt, daß die Verhältnisse in den Ordnungen sich nicht aus der Natur der Bauten notwendig ergebende, sondern dem individuellen Schönheitsgefühl des Architekten entsprungene sind; er will damit der individuellen



Digitized by Google

Auffassung freien Raum lassen. Dieser „willkürlichen Schönheit" stellt Blondel die den Grundgesetzen entsprechende Zweckmäßigkeit gegenüber und sucht das Verhältnis des Ganzen zu den Teilen und der Teile unter sich in höchster Harmonie (concinnitas), die Verhältnisschönheiten, zahlenmäßig zu fixieren. Er ist in der Hauptsache als Lehrer tätig; seine Porte St. Denis (1672) ist nüchtern und streng. Für die Innendekoration hat Charles Le Brun (1619—90) die Führung dank der weitgehenden Gunst des Königs für seine pomphaften, vielmehr im Geiste des italienischen Barocks ausgeführten Dekorationen. Es ist wichtig, festzustellen, daß während am Außenbau, wie die Fassaden von Gervais, Val de Grâce und des Invalidendomes zeigen (und nicht minder im Kircheninneren), antiker Tempelfassadenstil und Palladios Klassizismus vorherrschen, dank dieses Le Brun im Innern eine größere Schwunghaftigkeit, eben im Anschluß an die italienische, reiche Dekoration um sich greift. Nun galt es einen Ausgleich zwischen diesem lebhaften, oft noch barock-schweren, prunkhaften Inneren und dem strengen Äußern zu finden.

Eine große Zahl Dekorateure haben als Stecher die Formen in fein stilisierten Stichen festgelegt, wobei sie vlämische und italienische Elemente, Rollwerke und Raffaels Grotesken, die besonders Volard übernommen hatte, mischten. Diese Stecherarbeit erzieht die Künstler natürlicherweise zu einer stark linear-flächig arbeitenden Weise. Es seien genannt: Antoine († 1691) und besonders Jean Lepautre (1618—82) mit 2700 Blättern, Jean Berain († 1711) und Daniel Marot († 1712), die mit großen Ornamentstichwerken hervortreten. Sie bereiten die Wandlung ins Rokoko, d. h. zu der Verknüpfung des feinlinigen Klassizismus mit der Schwunghaftigkeit des Barock vor. Das versucht zuerst der Régencestil, d. h. in der Zeit der Regentschaft (1715—23), bevor Ludwig XV. mündig war. Gilles-Marie Oppenort (1672—1742), ein geborener Vlame und in Rom stark von Borromini beeinflußt, bringt die Befreiung von klassizistischer Formel in einer größeren Schwunghaftigkeit und lebhafterem Naturalismus. Sein Hauptwerk ist das Palais Royal. In gleicher Weise wirkte der Maler Antoine Watteau, ferner Claude Audran († 1734), Claude Gillot († 1722), ebenso wie der bei Guarini geschulte Juste-Aurèle Meissonier († 1750) und der Maler Boucher für das Rokoko gewirkt haben. Alle haben in Zeichnungen und Stichen die Formen festgelegt und gerade damit für die Verbreitung der französischen Stilformen in alle Welt gewirkt. Meissoniers Maison Breton ist so der rechte Typus des französischen eleganten, aber doch behaglichen Rokokohauses. Die praktischen Architekten sind in der Régencezeit neben Oppenort, der das Palais Royal baute und die St. Sulpice-Kirche weiterführte, besonders Robert de Cotte (1656—1735), der am Oratoire und St. Roch in noch strenger Weise tätig nach Vorbild

Digitized by Google

seines Schwagers Hardouin Mansart in den Hôtels Richelieu und Conty, ebenso an der Galerie des Hôtel de Villière, jetzt Banque de France, und Palais Rohan in Straßburg doch schon freier erscheint. Eine Anzahl kleiner Architekten, wie Lassurance, Courtonne, Delamaire u. a., sind als Erbauer von stattlichen Hôtels tätig. Im Rokoko- oder Louis-Quinze-Stil (1723—55) versucht Meissonier an seinem Plan zur St. Sulpice-Fassade die schwunghaften Rokokoformen auf das Äußere zu übertragen, muß aber vor dem strengen Aufbau des Giov. Niccolo Servandoni zurückstehen. Auch Germain Boffrand (1667—1754) bleibt am Außenbau streng, ergeht sich aber in der Entfaltung der Innenräume ähnlich wie Meissonier in seinen geistvollen Entwürfen zu delikatester, feingeschwungener Rokokodekoration. Hôtel Soubise, Montmorency, Chateau d'Haroué und die Malgrange sind die Zeugen seiner außen strengen, innen bewegten Kunstsprache. Als Vollender von Versailles (Grand Trianon) und Fontainebleau ist Charles-Etienne Briseux (1680—1754) durch seine glänzenden Interieurs, im Palais Rohan, Banque de France u. a. herauszuheben. François Cuvillies († 1768) trägt 1725 das Rokoko nach München.

Die Wandlung in einen neuen Klassizismus, in den Zopf- oder Louis-Seize-Stil erfolgt schon seit etwa 1750 mit der Herrschaft der Pompadour. Place de la Concorde durch Jacques-Ange Gabriel († 1782) geht wie Servandonis St. Sulpice-Fassade wieder auf antike Formen zurück, ebenso seine Ausstattung des Schloßtheaters in Versailles und sein Klein-Trianon (1771—76), die Militärschule in Paris u. a. Pierre Constant d'Yvri († 1777) mit seinem Plan zur Madeleine-Kirche (1806 abgebrochen) und der Kirche in Arras, besonders aber Jacques-Germain Soufflot (1709—80) mit seinem nüchternen Pantheon (1764—81) in Paris und dem schlichten Hôtel-Dieu zu Lyon treiben die rationalistische Ernüchterung an die Grenze der Erstarrung. Am Ende der Entwicklung stehen die von P. und N. Rousseau eingerichteten Louis-Seize-Zimmer in Versailles. Wie Place de la Concorde, die Pantheonsanlage sind andere große Platzanlagen, so Place Carrière und Stanislaus in Nancy, die in gleicher Weise wie die großen Gartenanlagen Zeugnisse für die zeichnerische Abklärung in einer mehr geometrischen Verarbeitung der Architekturformen im Atelier des Architekten ablegen, entgegen der lebendig naturalistischen Platzgestaltung im italienischen Barock, etwa bei Berninis St. Petersplatz. Der „gesunde Menschenverstand" wettert gegen die lockere Phantastik des Rokokos los. Das Utilitätsprinzip Voltaires geht dieselben Bahnen. Das Erstarken der klassizistisch-theoretischen Richtung der akademischen Weisheit gibt dem freien, fröhlichen Schaffen aus dem unmittelbaren, künstlerischen Gefühl heraus den Todesstoß. Das ist das Ende des Barocks und des Rokokos, das Ende der großen, künstlerischen Kultur.



Digitized by Google

Schon die gewaltige Umstellung der politischen Begriffe, die in dem Aufblühen des französischen Königtums von Gottes Gnaden und der Konzentration alles geistigen wie politischen Lebens am Hofe der Könige entgegen dem kirchlich demokratischen Mittelalter, der individuell freien Renaissance oder dem kirchlich aristokratischen, italienischen Barock mußte der Kunst ganz neue Ziele bringen. Wir werden uns darum nicht wundern, wenn gerade die Kunst, die dereinst in Frankreich absolut beherrschend gewesen war, wenn der Kirchenbau zurücktreten mußte und dafür die weltliche Architektur, der Schloßbau, die eigentliche schöpferische Kunst wird. Im Kirchenbau bleiben zunächst die gotischen Grundformen noch bestehen, aber die Umbildungen in die Renaissance hinein ergreifen nacheinander alle Teile, bis sie schließlich auch die Türme als letztes bezwingen. St.-Pierre zu Caen von Pierre Sohier (seit 1521) zeigt am äußeren Chor charakteristische Umbildungen der gotischen Zierformen in der Weise der mailändischen Renaissance, wie sie sich etwa in der Certosa von Pavia finden. Am Südportal der Kathedrale zu Orléans und in Nancy am herzoglichen Palast wagen sich zunächst am Portal Renaissanceformen hervor. Pierre Lemerciers St.-Eustache zu Paris zeigt im Innern an den gotischen Pfeilern und Rippen Renaissanceformen; St.-Etienne-du-Mont, Paris, bringt dann noch weitergehendere Renaissanceverkleidung an der Fassade wie im Innern am Lettner Pierre Biards, bis schließlich auch die Türme, etwa an St.-Michel zu Dijon, renaissancemäßig streng gegliedert werden.

Im Inneren wird ein leidenschaftlicher Kampf zwischen dem überaus schwunghaften, phantastischen Flamboyantstil der Spätgotik und der nüchtern-zierlichen Renaissance ausgefochten, der sich besonders an Lettnern und Grabdenkmälern — die Kirche zu Brou, ferner Troyes St. Madeleine und Chartres seien genannt — abspielt. Die vollkommene Unterdrückung der alteingesessenen, gotischen Weise bringt jedoch erst das 17. Jahrhundert mit dem Eindringen italienischer, barocker Formen. Das Charakteristische ist, daß sich mit der neuen Barockfassade auch die Kuppel als beherrschender Faktor im Aufbau nach Vorbild von St. Peter erhebt. Damit erledigt sich auch in Frankreich das gotische Basilikaschema und wird durch den Zentralbaugedanken ersetzt. Dabei steht Frankreich der italienischen Leidenschaftlichkeit und Fülle der Empfindung durchaus ferne. Ebenso wie man den Illusionismus der malerischen Raumdekorationen nicht kennt, vermeidet man überall, sowohl an Fassade wie im Innern, jeden malerisch-optischen Effekt. Nirgends haben nicht nur Maler und Bildhauer, sondern auch Architekten so sehr mit dem Zeichenstift gearbeitet wie in Frankreich. Das lineare Element, die schöne Proportion herrscht durchaus. Wie man den Außenbau, die Fassade, in streng getrennten, nur proportionell verbundenen Geschossen behandelt, so zeigt

Digitized by Google

sich in der Entfaltung auch des Innenraumes das Streben nach klarer Trennung der Raumteile voneinander, ganz entgegen dem Verlangen des italienischen Barocks, das alles, Langhaus und Kuppelraum, Querschiff und Chor, zu einem Ganzen, zu einem großen Raumbild zusammenzufügen sucht. Uns lassen diese gewiß fein proportionierten, aber akademisch nüchternen Bauten letzten Endes kalt. Es mangelt ihnen der leidenschaftliche Impuls, jenes lebendige, individuelle Durchdrungensein. Das Ringen nach der absoluten Schönheit, die theoretisierende Verstandesarbeit wirkt hier gegenüber dem impulsiven Mittelalter und der leidenschaftlichen Renaissance ernüchternd. Es ist der Beginn der Abstraktion von der Natur und dem frischen Natureindruck, der Wahn, eine absolute Schönheit gewinnen zu können, der ja auch heute noch fortlebt.

Von den Kirchen nehmen wir nur einige Beispiele: St. Etienne-du-Mont erscheint noch streng frührenaissancemäßig; St. Joseph des Carmes; Avignon, Lycée und Paris, St. Paul et St. Louis (1627—42) bringen den Gesùtypus, letztere von Martelange und Derand nach S. Ignazio in Rom mit schlanker, aufstrebender Kuppel. Sal. de Brosses St. Gervais entwickelt in der vorgestellten Fassade strenge, architektonische Ordnungen, und auch Levau sucht am College des Quatre-Nations trotz Anlehnung an das italienische Barock durch Verwertung des Triumphbogen- und Tempelfassadensystems klassizistisch zu werden. Im Innern zeigt sich, auf griechischem Kreuz mit Tonnengewölbe und stattlicher Kuppel aufgebaut, strenge Klarheit. François Mansart, der auch die Dames de Ste.-Marie erbaute, führt in der stattlichen Val-de-Grâce-Kirche (1645—65) vor reicher Kuppel eine an römisches Barock (Rainaldi-Campitelli) erinnernde Fassade auf, bei der durch Verfeinerung der Teile wiederum klassizistische Ernüchterung hineinkommt. Im Innern hält er sich wie alle Franzosen an klare Scheidung der Räume, von Langhaus und Kuppelraum; das Streben des italienischen Barocks, schwunghafte, malerische Einheit zu gewinnen, fehlt gänzlich.

Auch unter Ludwig XIV. ringt das Barock gegen den Klassizismus. Ste.-Madeleine zu Lille (1675) ist ein kreisrunder Zentralbau. H. Mansarts Invalidendom (1675—1706) (Abb. 282) versucht die stattliche Kuppel durch Einführung eines Tambourgeschosses mit dem zweigeschossigen, geradlinigen Fassadenvorbau zu verbinden. Im Innern zeigt sich auf streng gegliedertem, tonnengewölbtem Unterbau die hochaufstrebende Kuppel ebenfalls in strengster architektonischer Gliederung. Nirgends ist der Versuch gemacht, gleich den Italienern oder den Deutschen durch illusionistische Malereien optische Effekte hervorzuzaubern. Die besonders durch Cochin vertretene nüchterne, französische Verstandeslogik war jeder malerischen Berechnung doktrinär entgegengesetzt. Mansarts Schloß-

Digitized by Google

kapelle in Versailles ist in der reichen, barocken Fassade (cf. Rainaldi, Rom) außen ein außergewöhnlich stattlicher Bau, und im Innern gibt ihm die große, eingeschossige Gliederung eine unbedingte Monumentalität.

Weder aus der Régencezeit noch aus dem Rokoko sind einigermaßen beachtenswerte Kirchen zu nennen. Meissoniers schwunghafter Fassadenentwurf zu St. Sulpice unterlag in der Konkurrenz und Servandonis langweiliger, klassizistischer Bau wurde ausgeführt. Auch Soufflots Pantheon (1764—81) ist doch nur ein klägliches Produkt ohne eigene Phantasie und mit übernommenen Formen, nach antikem Muster klassische Größe zu fingieren. Das ist der letzte Klassizismus in der langen Reihe klassizistischer Stile in Frankreich; das ist das letzte traurige Ende des unmittelbaren, künstlerischen Gestaltens in der Architektur. Aus der Provinz seien nur Namur, besonders Besançon, St. Madeleine von Nicole und Arras 1755 von Constant d'Yvri genannt.

Aber dem Zeitgeist und der Entwicklung des höfischen Getriebes entsprechend kommt nicht der Kirchenbau, sondern Palast- und Schloßbau zu künstlerischer Entfaltung. Ist es doch nicht mehr die Kirche, die prunkhaft aufgeführt und geschmückt werden soll. Die Könige wollen ihre eigene Person mit Glanz umgeben und nicht nur ihr Totenhaus, ihr Grabmal, sondern auch ihre Wohnstätten, ihre Schlösser, streben sie auszubauen. Eine glänzende Tradition aus dem Mittelalter war vorhanden. Als Beispiele der stark befestigten Burg aus der Zeit Ludwigs XI. seien Chaumont mit seinen schweren Rundtürmen und Tarascon genannt. Vielfältiger, lockerer erscheint Schloß Ussé mit seinem bewegten Dach. Die Gebäude gruppieren sich ziemlich beliebig im Hofe zueinander. Dann aber tritt unter Franz I. die Wandlung ein. Man sucht Ordnung in den Aufbau zu bringen. Zunächst gelingt es, die Fassadenansicht stattlicher und klarer zugleich zu gestalten. Schloß Chambord ist das treffendste Beispiel solcher langgestreckter, mit Ecktürmen und stattlichem Mittelbau fein gegliederter Fassaden. In der lebhaften Dachsilhouette der Mitte wie in dem vielfältigen kleinen Zierrat lebt der gotische Geist weiter. Chenonceaux bei Blois, „Madrid", St. Germain, Villers-Cotterets, das elegante, von Ducerceau ausgebaute Chantilly sind weitere Beispiele der Reihe von Landschlössern, die in Versailles ihre Bekrönung finden sollen. Erst allmählich kommt Klarheit und System auch in das Verhältnis der Bauteile zueinander.

Bevor wir aber das weitere darüber besprechen, wollen wir hier die Geschichte des Baues vorführen, der in der französischen Architektur neben Versailles die größte Bedeutung hatte: es ist der Louvre. Die Anlage ist nach italienischem Vorbild ein geschlossener Hofbau, wobei man erstaunt, wie vollständig schon damals die gotischen Formen in Frankreich überwunden sind. Der erste Bau, von Pierre Lescot 1546 begonnen, zeigt zwei

Digitized by Google

korinthische Ordnungen, gerade Attika und reiches Detail darüber (Abb. 281). Mitte sowohl wie Ecken sind durch Pavillons herausgehoben, die von jetzt an in der französischen Architektur Bedeutung gewinnen. Es ist klare, oberitalienische Renaissance. Goujon hat als Bildhauer mit seinen feinen Gestalten den Bau ausgestattet. Besonders reich sind die Hofseiten damit bedacht. Ducerceau führt die Galerie, die Louvre und Tuilerien verband, aus. Lemercier erbaut seit 1618 den stattlichen Pavillon d'Horloge im römischen Hochrenaissancestil mit kräftigen Gesimsen an der Südfront, aber in dem Ausbau des Pavillons rein französisch. Inzwischen richtet Salomon de Brosse den Luxembourg-Palast (1615) mit starken Eckpavillons auf, die weit vorspringend die Silhouette beleben. Levau setzte 1660 den Bau fort und ebenso den der Tuilerien. 1665 plant der König einen ganz großartigen Weiterbau; er beruft Bernini nach Paris. Sein großer Plan, der den alten Bau niederreißen und eine echt italienische, stattliche Anlage dafür aufrichten wollte, wird aber nicht ausgeführt. Perrault, ein begabter Arzt und Baumeister zugleich, setzt 1670 seinen Entwurf durch. In einer Ordnung gehalten, sind diese Kolonnaden so recht der Ausdruck französischen Geistes, in ihrer Strenge und Klarheit klassizistisch und feinlinig, auch im Gegensatz etwa zu Delormes Gartenfassade der Tuilerien mit der sogenannten französischen Ordnung in den Arkaden des Hauptgeschosses. Die Horizontale hat gesiegt; die geradlinige Bekrönung des Baues steht in denkbarstem Gegensatz zu allem, was gotisch heißt, wo der Vertikalismus herrschte und Leidenschaftlichkeit in den bewegten Silhouetten der Gebäude Ausdruck fand.

Daneben aber haben vielfache andere Bauten in Paris wie in der Provinz der lebhaften Baulust der Zeit Ausdruck gegeben. Bei der unendlichen Fülle von Anlagen und der Vielfältigkeit können nur die prinzipiellen Fragen festgelegt werden. Zunächst ist gegenüber Italien natürlich auch der Unterschied im Grundprinzip festzustellen. Dem Italiener ist Schloßbau Prunkbau, er geht auf das Stattliche, Repräsentative. In Frankreich sollte der Bau, dem anderen Klima entsprechend, auch Wohnhaus sein, freilich zugleich gesellschaftlichen Zwecken dienend. Zweierlei Dinge sind ausschlaggebend: Hof und Treppe. Die ganze Entwicklung bis ins Rokoko hinein dreht sich darum, wie aus dem geschlossenen Hof sich die offene Hofanlage entwickelt und wie sich die Räume im flügelartigen Aufbau um den Hof gruppieren, wie die Pavillonanlage, d. h. Ecktürme und Mittelrisalit, zuerst wie in Chambord ohne Tiefe allmählich plastisch-räumlich herauswächst, so etwa in de Brosses Tuilerien (1615), und schließlich in Mansarts Maison Laffitte (1642—50) mit den hochstrebenden Dächern in der Silhouette stark herausgearbeitet wird, in Schloß Vaux-le-Vicomte von Levau (1657—60) durch ein kräftigeres Betonen des

Digitized by Google

Mittelbaues beherrschende Form gewinnt. Oppenorts Palais Royal arbeitet das Motiv stattlicher aus. Wir spüren hier aber, daß im Innern gewaltige Wandlungen vorgenommen waren. Es sind vor allem die Entwicklungen der Vestibüle und der Treppenanlagen. J. A. Ducerceaus Hôtel de Sully (1624) zeigt bei geschlossenem Hof eine axiale Treppe außen; im Hôtel de Bretonvillers von demselben liegt die Haupttreppe in der Hofecke; dafür hat sich das Vestibül zwischen Hof und Garten als zentraler Raum entwickelt; ähnlich im Palais Richelieu von Lemercier und Mansart. Die axiale Treppe findet sich dann am Hôtel d'Amont, wo Fr. Mansart die Treppe um offenen quadratischen Kern anlegte, in Lemuets Hôtel de Luynes (1650), endlich jedoch in Levaus Lambert (1650) als stattliche Treppenanlage. Sie hat in ihrer Zentralisierung sowohl auf die Gruppierung der Zimmer wie die Entfaltung der Hofanlage zu großen Formen gewirkt. Das Mittelvestibül entwickelt sich zunächst mit Seitentreppen am Maison Laffitte, bis es endlich in Vaux-le-Vicomte von Levau zunächst zu etwas schwerer und in dem von de Brosse 1618 begonnenen, 1655 vollendeten Palais de Justice zu Rennes zu stattlichem Hallenvestibül herauswächst. Daneben stehen aber Anlagen, wo die Treppe den Mittelteil bald außen angelegt, bald ins Innere hineingearbeitet bringt. Schloß Chevernay bei Blois (1634), Gaston d'Orléans in Blois (1635—60) von Fr. Mansart mit großartiger Treppenanlage und offenem Vestibül seien genannt.

Dies Verwachsen der Teile miteinander, dies Hineinziehen der zuerst außen angelegten Treppe in den Mittelbau, das anfängliche Gegeneinander von Vestibül und Treppe, indem diese eben gelegentlich beiseite geschoben wird, dann aber auch da die Teile zusammenwachsen, endlich aber die Gruppierung der Räume nach der Mitte hin, nach dem Vestibül und Mittelsaal, und zu gleicher Zeit das Verwachsen des flügelartigen Baues mit dem Hof, der sich als Ehrenhof und als eine Art Vorraum gestaltet, ist das Werk dieser architektonischen Entwicklung. Hinzu kommt, daß die zunehmende Lebendigkeit der Linie im Rokoko im lockeren Spiel der Schwingungen weiterhin den verbindenden ästhetischen Rahmen gibt. Die Vielfältigkeit ist außerordentlich, die Phantasie arbeitet freischaltend, indem sie auch die strengen Rund- und Rechteckformen überwindet und in launig-geistvollem Belieben ovale Formen der Kuppeln und Gewölbe bringt. Es entwickelt sich das Ranken- und Kartuschenwerk, das dann auch im Ornament alles Eckige und Kantige, alles Trennende und alle Schärfe meidet. Die Rokokostukkaturen in gleicher Weise wie das Inventar tragen weiter dazu bei, die ganze schwingende Heiterkeit und lockere Phantasie dieser herrlichen Innenarchitektur zu verklären. Ich betone gerade für Frankreich „Innenarchitektur", denn in bewußt geforderter Absichtlichkeit, die Boffrand in seinem Livre d'Architecture ausspricht,

Digitized by Google

ist das Äußere absichtlich streng gehalten und herrscht auch da die schlichte Ordnung, und ist jedes Geschoß für sich genommen, so etwa in dem innen doch so fein geschwungenen Hôtel de Soubise. Toulouse, Kapitol (1750), wagt eine geschwungene, lange Front; Gabriels Militärschule ist dagegen schon wieder streng an die älteste Louvrefassade anknüpfend.

Im Innern muß neben den vielfältigen Feinheiten des Linienspieles im Muschel- und Kartuschenwerk des Rocaille, besonders auch die neue Farbigkeit herausgehoben werden. Auch in der Farbe tritt an Stelle der barocken Schwere und der trennenden Kraft der Töne gegeneinander ein weiches Hinüberklingen. Zarte Durchsichtigkeit kommt zur feinen Linienhaftigkeit, farbige Akkordanz in lichtem Schein zu den Linienrhythmen. Das ist trotz allem Sträuben der akademisch-ästhetisch gesinnten Vernunftlogik der Franzosen ein Sichhingeben zu phantastischer Träumerei in Linien- und Lichtspiel. Die unendlichen Harmonien, die musikalischen Akkorde und Rhythmen der Gotik scheinen wieder lebendig. Der Kreis der Kunst schließt sich. Frankreich scheint wieder aus innerem Triebe dorthin zurückgekehrt, wo es einst sein Größtes geleistet hat. Wir wissen auch hier wie einst in der Gotik nicht zu sagen: ist diese Kunst Raumkunst, Licht- oder Linienkunst! Sie scheint sich mit Gewalt gegen das, was der Klassizismus als sein Ideal erstrebte, gegen die Formkunst zu richten. Jedenfalls ist es aber der hinreißende Rausch rein sinnlicher Schöpferfreude und ästhetischen Genießens. Indes all diese Leistungen, so fein sie an sich sein mögen, auch die politische Macht dieses Frankreichs hätte besonders dank der einseitigen, nationalistischen Abwendung dieses Volkes von all dem, was andere Völker bewegt, nicht genügt, diesem Lande die Weltherrschaft in der künstlerischen Kultur zu sichern. Dazu mußte nun doch eine Monumentalleistung kommen. Und die war Versailles (Abb. 283). Schon Ludwig XIII. hatte es erworben; es war 1624 als Wasserburg von Philibert Leroy ausgebaut. Da beschließt Ludwig XIV. 1662 einen Neubau. Levau erhält den Auftrag. Die Ecktürme fallen; die Hufeisenform des Baues wird entwickelt. Zwar wird die Hofseite wenig verändert, aber die Gartenseite erhält auf Rusticaunterbau mit Arkaden ein mit Pilastern und in den Mittelrisaliten mit Säulen gegliedertes Hauptgeschoß, das von einer mit Pilastern gegliederten Attika bekrönt wird. Klare, durchlaufende Gesimse erhöhen noch die ruhevoll gelassene Wirkung des breitgelagerten Baues. 1678 übernimmt Hardouin Mansart eine weitere Vergrößerung. Die Mittelterrasse wird durch die Galerie des Glaces ersetzt. Bedeutsam noch für die Monumentalwirkung ist aber die Vergrößerung des Flügelbaues nach der Straße hin. Neue Flügelbauten strecken sich vor um den Ehrenhof. So wird die beherrschende Wirkung des Baukörpers, der in seiner lebendigen, vorstrebenden Form weiterhin das Vorbild für eine außerordentliche

Digitized by Google

Reihe herrlichster Residenzen besonders in Deutschland geworden ist, zu fast übertriebener Größe. Mit der Kapelle von 1699—1709 schließt Mansart sein Werk, nachdem er schon 1687—88 Grand-Trianon gebaut hatte. 1771 und 1810 werden durch Gabriel und Dufour weitere Flügel zugefügt; das Theater und 1762—64 Petit-Trianon wurden durch Gabriel erbaut.

An der Ausstattung des Innern hat in der Salle de Vénus, de Diane und des Gardes Levau einfachere Formen, nachdem Marsy die Säle des Apollo und des Merkur ausgestattet hatte. Mansarts Salle de la Guerre et de la Paix zeigt eine große Felderteilung und Rahmenwerk. Am stattlichsten aber erscheint Lebrun in seiner gewölbten Galerie des Glaces (1679—84) in klarer, aber barock üppiger Ausstattung. Vorzüglich die Gobelins und die in streng gegliederte Felder eingelassene Deckengemälde — auch da bleibt Frankreich italienischem Illusionismus fern — mit den Ruhmestaten des großen Königs gehören zu dem Prunkhaftesten, was die Kunst damals geleistet hat. Hier im Innern wie auch in der Ausschmückung des Gartens mit Statuen und Brunnen waren fast alle Bildhauer der Zeit tätig. Dieses Versailles ist das Ideal aller Fürsten Europas geworden. Solch Monumentalbau mußte der Welt wieder einmal die Macht ganz großer Kunstgestaltung offenbaren. Im Rokoko wurden weitere Innenräume ausgestattet.

Das 18. Jahrhundert hat in Frankreich nichts Ähnliches erstehen lassen. Aber in vielfältigen Bauten hat sich die Schmuckkunst in allerfeinstem Handwerk betätigt. Die Ornamentik wandelte neue Wege. Berain und Marot entwickeln das Bandwerk als flächige Wandverzierung; die architektonischen Formen lockern sich, sie verlieren ihre scharfe, einseitige Richtung, ihre Teilung in Horizontale und Vertikale durch die Kurvenschwingung im leichten Rahmenwerk. Aber auch die Wand verliert ihre flächige Geradlinigkeit. Es kommen Raumvertiefungen hinein, besonders auch die Decken setzen immer in Kurvenschwingung ein. Blondel betont die Klarheit und Schlichtheit, Briseux spricht eingehender von der Verschiedenartigkeit (variété) und klärenden Rhythmik. Bérain und Marot haben schon realistische Pflanzenformen gebracht. Zu Palmetten kommen mit Oppenort und besonders Meissonier Rocaille- und Muschelmotive. Das Kartuschenwerk entwickelt sich zu sprühender Schwunghaftigkeit und Zierlichkeit. Ein Blick in die Boffrand-Räume des Hôtel Soubise offenbart uns die ganze Feinfühligkeit dieses französischen Rokokogeistes (Abb. 284). Gabriel bringt dann die weitere Durchgeistigung, aber schließlich die Ernüchterung im Klassizismus, dies erneute Auftauchen geradlinigen Rahmenwerkes im Louis Seize-Stil. Hier wird die Phantasie wieder in akademischen Bann getan. Freilich das Erbteil der Väter, das ästhetische Feingefühl lebt zunächst fort und zeitigt noch besondere, wenn auch nicht allzu lebendige Schönheiten. Erst das Empire bedeutet die Ernüchterung.

Digitized by Google

Dieses mit unversiegbarer Kraft und trotz des Widerspruches der regierenden Herren Akademiker hervordrängende Verlangen nach künstlerischer Verschmelzung war gewiß dem Geist des Barocks entsprungen. In Italien war daraus die optisch-illusionistische Raumarchitektonik, in den Niederlanden das farbig-malerische Raumbild geworden, und nun siegte es trotz Sträubens und theoretischer Versteifung auf klassische Form doch auch in Frankreich, wiederum ein Beweis, daß der Geist der Zeit, das Bedürfnis der Welt stärker sind als das dagegen gerichtete Wollen einzelner. Das Ergebnis ist, man muß es gestehen, ein gleich geniales und ein ebenso jeder Plastik und Gegenständlichkeit im einzelnen Entgegengerichtetes. Wir wissen nicht, ob das malerische oder das architektonische Raumgefühl mächtiger ist. Gewiß aber ist aus dem Zusammenklang aller Künste, von Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, eine wunderbare harmonische Einheit geworden. Hier, und noch mehr im deutschen Rokoko, das als Vollender des französischen zu gelten hat, möchten wir von der wunderbaren Raummusik reden.

Diesem neuen Wesen entsprechend, darf es nicht verwundern, wenn die Leistungen der Plastik sehr wenig erfreulich gewesen sind. Hier nun greift dank dem überwältigenden Einfluß Berninis die wildwuchernde barocke Weise leidenschaftlicher um sich. Des Pierre Legros' und Pierre Monnots, Jean Théodores gedachten wir darum im Anschluß an Bernini. Bedeutender und auch selbständiger ist Pierre Puget (1622—1694), der, 1641 ein Schüler Pietro da Cortonas und Gehilfe bei den Dekorationsarbeiten im Palazzo Pitti, eine wild naturalistische Weise in Toulon und Marseille reich entfaltete. Seine Karyatiden am Hauptportal des Rathauses zu Toulon, besonders aber sein leidenschaftlicher gefesselter Milon von Kroton, den er für Versailles schuf, ferner die malerisch schwulstigen Reliefs, besser Marmorgemälde mit Alexander und Diogenes, der Befreiung Andromedas, heute alle im Louvre, zeigen, daß der Provinzkünstler an derber Urwüchsigkeit Michelangelos Kraftnatur und Berninis künstlerische Sinnlichkeit zu vereinen suchte. Aber für höfische Kultur war sein derbes Wollen nicht geeignet. Lebrun hatte sich andere dienstbare Geister auserwählt, die seiner technischen und eleganten Künstelei besser genügten. Zumeist nach seinen Entwürfen schufen sie nicht nur für den Park Dekorationsfiguren, sondern auch Fürstengestalten und Grabdenkmäler. Am ehesten kann man noch diese Gartenfiguren vertragen, bei denen das technische Raffinement mancherlei Reize herausbringt. Leer und theatralisch sind Ausdruck und Pose. François Girardon (1628—1715), Antoine Coysevox (1640—1720) sind die beiden Hauptvertreter. Des ersteren Reiterstandbild, des letzteren Statue Ludwigs XIV. sind affektierte Gestalten, auch die Grabdenkmalsaufbauten mit bald sterbenden

Digitized by Google

(Girardons Richelieu in der Sorbonnekirche), bald betenden Gestalten (Coysevox' Mazarin im Louvre) mit den üblichen allegorischen Figuren und in der phrasenhaften Aufmachung sind für uns ohne Reiz. Coysevox ist immerhin ein tüchtiger Porträtist. In das 18. Jahrhundert leiten dann seine Neffen Nicolas und Guillaume Coustou über. Bewegliche Eleganz kommt in die Figuren, spielerische Motive beleben die Auffassung. Die Brüder Adam und Michel Slodtz hatten correggeske Manier auch in die Plastik getragen. Besonders Bouchardon (1698—1768) ergibt sich ihr bei einem Gemisch mit antiker Strenge. Le Moyne, weiter Jean-Baptiste Pigalle (1714—85) und Falconet (1716—91) streben nach mehr Haltung: ersterer in dem Grabmal des Marschalls von Sachsen in Straßburg, Thomaskirche, verworrener ist das Grab des Marschalls d'Harcourt im Notre-Dame zu Paris. Falconets Nymphen erscheinen zierlich, elegant von feiner Bildung; er ist ins Monumentale strebend auf dem Denkmal Peters des Großen in Petersburg. Der Porzellanstil macht sich geltend, ebenso bei Pajou und Claude-Michel Clodion (1738—1814). Am Ende der Entwicklung ersteht in Jean-Antoine Houdon (1741—1828) ein hervorragender Meister der Großplastik. Er hat es verstanden, über den kalten Klassizismus und die spielerische Eleganz hinausgehend, seinen herrlichen Porträtfiguren — der sitzende Voltaire in der Comédie Française sei genannt — wirklich Geist und Leben, Sinnlichkeit der Materialbehandlung und charaktervolle Durchbildung in Form und Geste zu geben; er ist neben Goujon der hervorragendste Plastiker des Frankreichs der Neuzeit.

Während ich die niederländischen Renaissancemeister im Zusammenhang mit Deutschand behandelte, möchte ich hier das, was für den Barock bedeutsam war, einfügen. Dort hatte der Klassizismus noch weniger Platz. Wuchernde realistische und prunkhafte Formen schwellender Art konnten allein im Lande Rubens' wirken. Von dem Algardischüler Duquesnoy war schon die Rede. Hendrick Verbruggen belebte mit seinen phantastischen holzgeschnitzten Kanzeln u. a. die Antwerpener Kirchen. Duquesnoys Schüler A. Quellinus (1609—68), ganz in Rubens' sinnlicher Weise arbeitend, hat die üppigen Skulpturen am Amsterdamer Rathaus geschaffen. Sein Schüler Rombout Verhulst (1624—96), der Schöpfer glänzend gearbeiteter Grabdenkmäler, hat über die Grenzen nach Deutschland gewirkt. François Dusart, Bart. Eggers und Gabriel Gruppello, der 1645 nach Düsseldorf ging, seien nur genannt.

Übergehend zur Malerei, werden wir überrascht sein, gerade da nichts von dem in der Plastik lebendigen, barocken Geist zu finden. Überhaupt ist es eigentümlich, daß das Volk, das im 19. Jahrhundert die Führung in der Malerei übernimmt, am weitesten gerade auf diesem Gebiete der Kunst zurückgeblieben ist.

Digitized by Google

Im 15. Jahrhundert steht die französische Malerei z. T. unter dem Bann der Niederländer. Sie beschränkt sich fast ganz auf die Miniaturmalerei. Zunächst war es die freilich in der Hauptsache von niederländischen Meistern vertretene burgundische Schule im Maaswinkel, für die die Hauptmeister schon früher (Bd. I) genannt sind. Jean Malouel und Broederlam in Dijon sind als Tafelmaler bekannt. Dann kam die Verbindung mit Italien, die Avignon schon früh mit der sienesischen Malerei gebracht hatte. Unter König René von Anjou entwickelte sich dann die Schule der Provence in einigen Tafelbildern, wie etwa der Krönung Marias in Avignon oder Nicolas Froments Brennender Dornbusch, Triptychon in Aix u. a., aber vorzüglich in der Miniaturmalerei. Diese fand dann in den Schulen, die in Tours, Bourges und Moulins aufblühten, Entfaltung. Der Hauptmeister, Jean Fouquet (1415—85), der 1443 in Rom war und italienische Frührenaissance in sich aufnahm, hat einige vorzügliche Porträts, so den Jouvenel des Oursines, Karl VII. und Etienne Chevalier im Louvre (Paris) geschaffen, war aber besonders als Miniaturmaler tätig. Sein Gebetbuch des Etienne Chevalier in Chantilly und die „jüdischen Altertümer des Flavius Josephus" für denselben sind von einer harten, klaren Farbgebung, zierlich und fein in der Zeichnung, wenn auch etwas unsicher. Der Meister von Moulins gehört mit seinem Triptychon in der dortigen Kathedrale, seinen Porträts im Louvre in seiner bleichen Farbe und hartem Licht hierher. Im 16. Jahrhundert bringen vlämische Meister, voran Jean Clouet (um 1485—1540) und sein Sohn François († 1572), genannt Jehannet de Lyon, der 1540 in Lyon tätig war, endlich Corneille de Lyon, eine bleiche, glatt durchsichtige Technik und kleinliche Stofflichkeit. Jean Clouets Porträts Franz I., der Elisabeth von Österreich u. a. im Louvre zeigen, daß die Haupttätigkeit dieser Maler auf das Porträt beschränkt war. Genannt sei Jean Cousin (1502—89). Auf Franz I. Veranlassung, der Leonardo (1516) und Andrea del Sarto (1518) nach Paris berief, entwickelte sich dann die italienische Schule von Fontainebleau mit den Meistern Giambattista di Jacopo, genannt il Rosso, Francesco Primaticcio († 1571) und Niccolo dell'Abate († 1571).

Dann aber kam wiederum der Strom von Norden und ließ die französische Malerei, die andauernd zwischen Niederlanden und Italien hin- und hergeworfen wurde, keine originelle Weise finden. Bologneser, venezianische und Caravaggios Manier werden wirksam, bis schließlich auch Rubens mit seinem Schüler Justus van Egmont Einfluß gewinnt. Man strebt nach einer eklektischen, verstandesmäßigen, höfischen Kunst, deren Hauptmeister Simon Vouet (1590—1649), ferner der Maler der Regenten und der höheren Gesellschaft Philippe de Champaigne (1602—74)

Digitized by Google

und der sehr süßliche Le Sueur (1615—55) sind. Etwas kraftvoller, in Caravaggios Manier arbeiten die Brüder le Nain, Antoine, Louis und Matthieu sowie Valentin. Die volkstümliche Weise wurde durch Jacques Callot (1592—1635), einen ebenfalls in Italien geschulten Lothringer, der als vorzüglicher Radierer tätig, durch seine Soldatenstücke und Kriegsschilderungen, die misères de la guerre, Weltruf erwarb, vertreten, im Geiste des Salvator Rosa, aber in einer überaus feinfühligen, geistvollen Erzählungsweise von überraschender Frische und jeder höfischen Manier ferne. Von kraftvoll vlämischer Art ist der Porträtmaler Lefebure (1632—75).

Aber jene höfische Weise siegt, der Eklektizismus behält die Oberhand. Er hat in Nicolas Poussin (1593—1665) seinen klassischen Meister gefunden. Raffael, die Caracci, Domenichino und schließlich die Antike werden für den 1624 nach Rom gehenden Meister das Vorbild. Er ist der eigentliche klassische Klassizist der neueren Malerei. In seinem ernsten Streben nach Läuterung, nach einem höheren, jedes äußerlichen Effektes baren Stil hat er Licht wie Farbe, also die Wirkungsmittel der Meister seiner Zeit, des Barocks, ausgeschaltet und ist über die Eklektiker, die er in seinen Frühwerken, wie dem Martyrium des hl. Erasmus in Rom (Vatikan. Gal.), nachahmt, wieder zu dem strengen, klaren, gesetzten Reliefstil der Antike, wie er ihm in der Aldobrandinischen Hochzeit vorstand, zurückgekehrt. Auch ihm war Raffael hohes Vorbild. Er stellt in aller Schärfe wieder dem realistischen Schaffen, das von der Naturimpression ausgeht, das kompositionelle Gestalten der Hochrenaissance und der Antike entgegen. Nicht vom Affekt geht er aus und will den Effekt, sondern er stellt als volkommenster Repräsentant der vernunftgemäßen, rationalistischen Arbeitsweise der Franzosen der klassizistischen Architektur seine reliefmäßige, klassizistische Malerei entgegen. Der Hauptfaktor seines Gestaltens ist ein unendlich feines und zugleich bewußtes, rhythmisches Gefühl, wie es als höchste Qualität der französischen Rasse schon dereinst in der Gotik lebendig war. Hier steht der schöpferische Geist als Gestalter über den Dingen und so fremd er auch unserem nun einmal mehr malerischen Fühlen ist, wirkt er doch durch seine klar bewußte, sichere und zugleich männlich-herbe Art, die aus diesen strengen Kompositionen, wo Linien und Flächen fein gegeneinander abgewogen sind, spricht (Abb. 285, Bd. III, Abb. 3). Es gilt sich vor seinen Bildern von allem abzusondern, was rings um uns und rings um ihn damals geschaffen ist. Er wäre aber in seiner rückschrittlichen Manier sicher trotz aller individuellen Größe nicht der große Poussin geworden, wenn nicht seine Art so recht den Reflex des streng gesellschaftlichen, klar denkenden französischen Geistes wäre. Mythologische Motive, Nymphen und Satyrn, beleben seine Bilder, deren beste der mittleren Zeit nach seinem Pariser Aufenthalt

Digitized by Google

angehören. In seiner Spätzeit war er dann besonders als Landschaftler tätig und hat als Schöpfer der heroischen Landschaft, als Gestalter eines neuen, nicht im Naturbild begründeten Motives einen etwas zweischneidigen Ruhm erlangt. In seinen Bahnen sind dann die Caspar Dughet, Poussins Schwager (1615—75), und François Millet (1642—1679) gewandelt; ersterer suchte auch Stimmungsmotive zu seinem oft rein dekorativen, landschaftlichen Aufbau zu bringen.

Mehr bildmäßig und auf die Stimmungsschönheit der atmosphärischen Erscheinung, die Verklärtheit im Sonnenglanz hinstrebend, sind die Werke des Claude Gelée gen. Lorrain (1600—82). Der feine Stimmungsgehalt seiner Sonnenuntergänge und anderer mit dunkler großer Baumkulissenstaffage gegenüber dem strahlenden Sonnenglanz des italienischen Himmels aufgebauter Landschaften erhöht sie zu ganz besonderem Werte in der französischen Malerei (Abb. 286). Dieser Claude hat zu seiner Zeit auf die Holländer gewirkt, er bestimmt am Ende des 18. Jahrhunderts Turners Weise und steht als Bindeglied zwischen der romanischen, aufbauend-stilisierenden Art und der germanischen Stimmungsweise. Er war eine einfache Natur und jedem gelehrten, antiquarischen Interesse für Antike oder Renaissance durchaus fern. Seine Landschaftsbilder, denen gewisse Gleichmäßigkeit im Aufbau und Mangel an wechselnder Phantasie anhaften, sind doch letzten Endes keine im Sinne Poussins komponierte Bilder, sondern aus dem großen Natureindruck mit unbezwinglicher Unmittelbarkeit gewachsene Stücke. Er, nicht der Hofmaler Charles Lebrun (1619—90) mit seinen zum Teil schwülstig-barocken, zum Teil steif-gesuchten verstandesmäßigen Historienbildern in Versailles ist der fruchtbare Meister der Zukunft geworden. Ferner malen in Lebruns gesuchter, kalter Manier neben dem oberflächlich-affektierten B. Mignard (1600—95) die Historienmaler Coypel und de Troy, die Altarbildmaler Juvenet, de la Fosse und Le Moyne. Dann aber tritt bei den Malern der besseren Gesellschaft, den Porträtisten Rigaud und Largillière, ferner bei Watteau u. a. der vlämische Einfluß hervor. Da sie das 17. mit dem 19. Jahrhundert verbinden, will ich später (Bd. III) von ihnen reden.

## 29. Die individuelle Vielfältigkeit der Schulen und Künstler im deutschen Rokoko.

Frankreich gebührt der Ruhm, für das, was dem romanischen Barock als endliches Ideal vorschwebte, für die Verschmelzung der drei Künste, der Architektur, Plastik und Malerei, die edelste Fassung, die klassische Formel gefunden zu haben. Was Italien mit der ganzen leidenschaft-

Digitized by Google

lichen Naturkraft seines Volksstammes in prunkhafte, berauschende Klänge gestimmt hatte, immer mit den kühnsten Wirkungen von Licht und Farbe, Linie und Masse arbeitend, das hatte das gesellschaftlich kultivierte, höfische Frankreich in eleganter, feiner, abgewogener, harmonischer Weise erreicht. Dann aber trat das dritte, große Land künstlerischer Kultur, Deutschland, das im 17. Jahrhundert ganz darniedergelegen hatte, wieder auf den Plan. Eine in langem Ausruhen gestärkte künstlerische Phantasie kam zur Aussprache, und wir Deutsche können mit gutem Grund sagen, die letzte große und zugleich vielfältigste Summe aus dem, was Italien, Frankreich und die Niederlande im Barock erstrebt hatten, gezogen zu haben, ist unser Verdienst in der Geschichte der Kunst.

Leicht ist es nicht, die unendliche Überfülle dessen, was an individueller Leistung Spätbarock und Rokoko hier vollbracht haben, zu überschauen und zusammenzufassen. Wir müssen uns aber immer vorhalten, daß die Deutschen aus zwei Quellen schöpften: das Temperament, die naturalistische Energie nahmen sie mit den schwellenden Formen des Barocks aus Italien, das Feingeistige, der Esprit, kam ihnen aus Frankreich. Und die Verknüpfung beider zu einer heitern Vielfältigkeit und frischen Natürlichkeit ist die eigentliche Leistung der Deutschen gewesen. Und was die Könige in Frankreich vollbrachten, der Kunst höchste Aufgaben zu stellen, die damit ihrer höchsten Herrscherpflicht genügten, das leisteten in Deutschland Kaiser, Könige und dazu viele kleine geistliche wie weltliche Fürsten. Gewiß war auch das keine Volkskunst, und darum mußte auch sie untergehen, als die Stützen dieser höfischen Kunst stürzten. Noch schlimmer war vielleicht, daß diese Kunst, weil sie eben nur wenigen genügte und nur einem kleinen Kreise gehörte, eine Entfremdung der Kunst von der Volksseele und damit den Untergang eines natürlichen Schaffens bedeutete. Aber diese Zeit hat doch noch vermocht, herrliche Kunstdenkmäl und Ewigkeitswerte zu errichten.

In Wien, Salzburg, Prag, München, Würzburg, Mainz, Trier, Münster, Ansbach, Dresden, Berlin bildeten sich an Fürstenhöfen Kunstzentren. Die Gestalt Ludwigs XIV. in ihrer königlichen Selbstherrlichkeit war das Ideal und das Schloß Versailles das Vorbild, wie stattlich und prunkhaft ein solcher Fürst wohnen und repräsentieren sollte. Zu den fürstlichen Residenzen kamen Sommervillen mit herrlichen Gartenanlagen und ausgedehnte Klosteranlagen; denn auch die Klosterherren wollten nicht zurückstehen. Das Resultat war auch hier ein glänzendes Festgewand prunkhafter Schlösser und Klosterkirchen, auch hier die Verschmelzung aller Künste in einer großen Wirkungserscheinung, in der optisch-malerischen Ausgestaltung der Spätbarock- und Rokokoarchitektur. Vielleicht symbolisiert sich in diesem geistvollen Verschmelzen aller Kunstformen das hohe

Digitized by Google

Abb. 299. B. Neumann, Vierzehnheiligen (1743—72). Oberfranken.

Digitized by Google

Abb. 300. B. Neumann, Klosterkirche (1745f.), Neresheim.

Abb. 301. Peter Thumb, Stiftekirche (1756f.), St. Gallen.

Digitized by Google

Abb. 302. Prandauer, Klosterkirche (1701 f.), Melk.

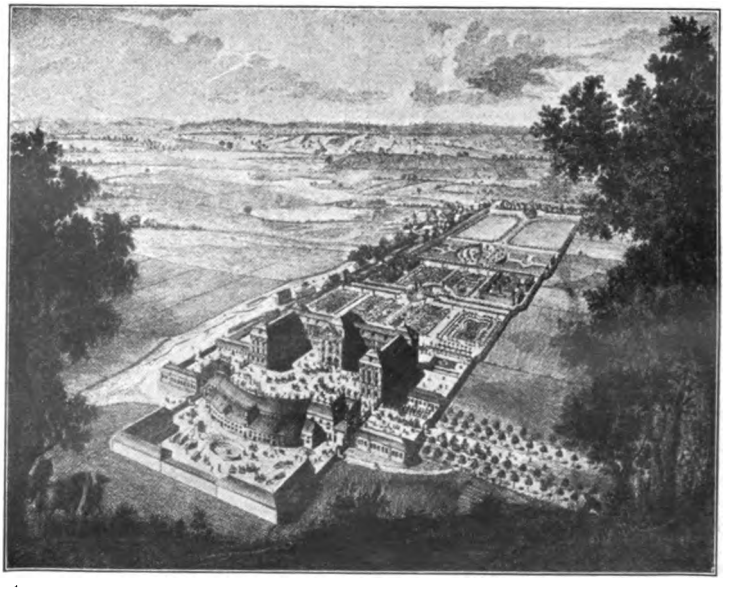


Abb. 303. Joh. Dientzenhofer und Max. Welsch,
Schloß Pommersfelden (1711/8).

Digitized by Google

Abb. 304. J. B. Fischer v. Erlach, Pal. Schwarzenberg (1697—1715). Wien.

Digitized by Google

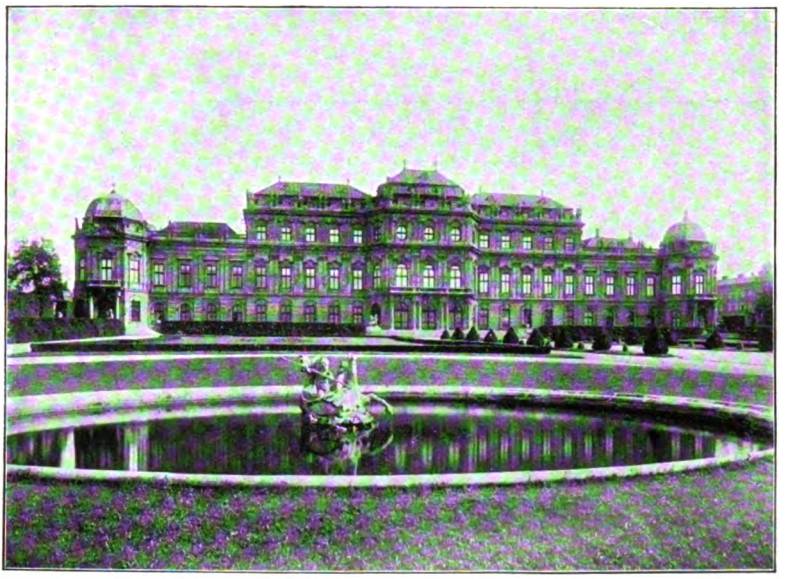


Abb. 305. Luk. v. Hildebrandt, Schloß Belvedere (1714—24). Wien.

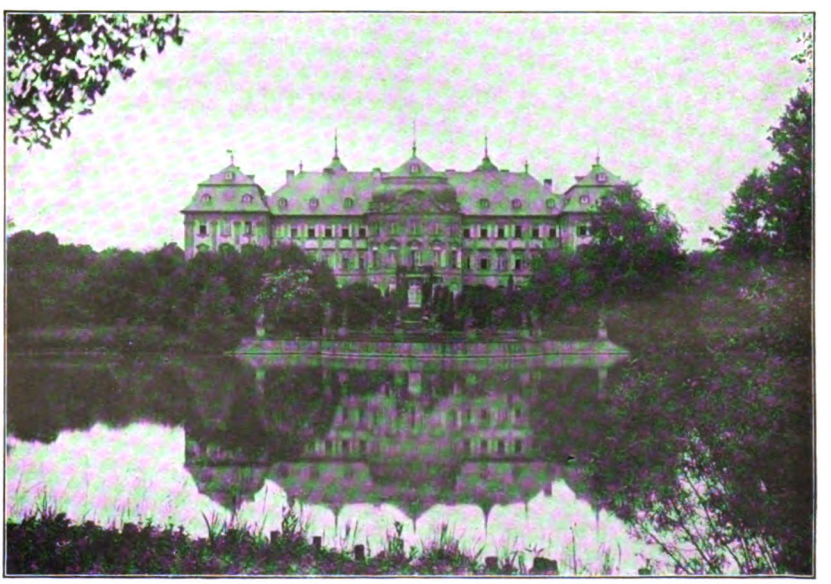


Abb. 306. B. Neumann, Schloß Werneck (1731—47).

Digitized by Google

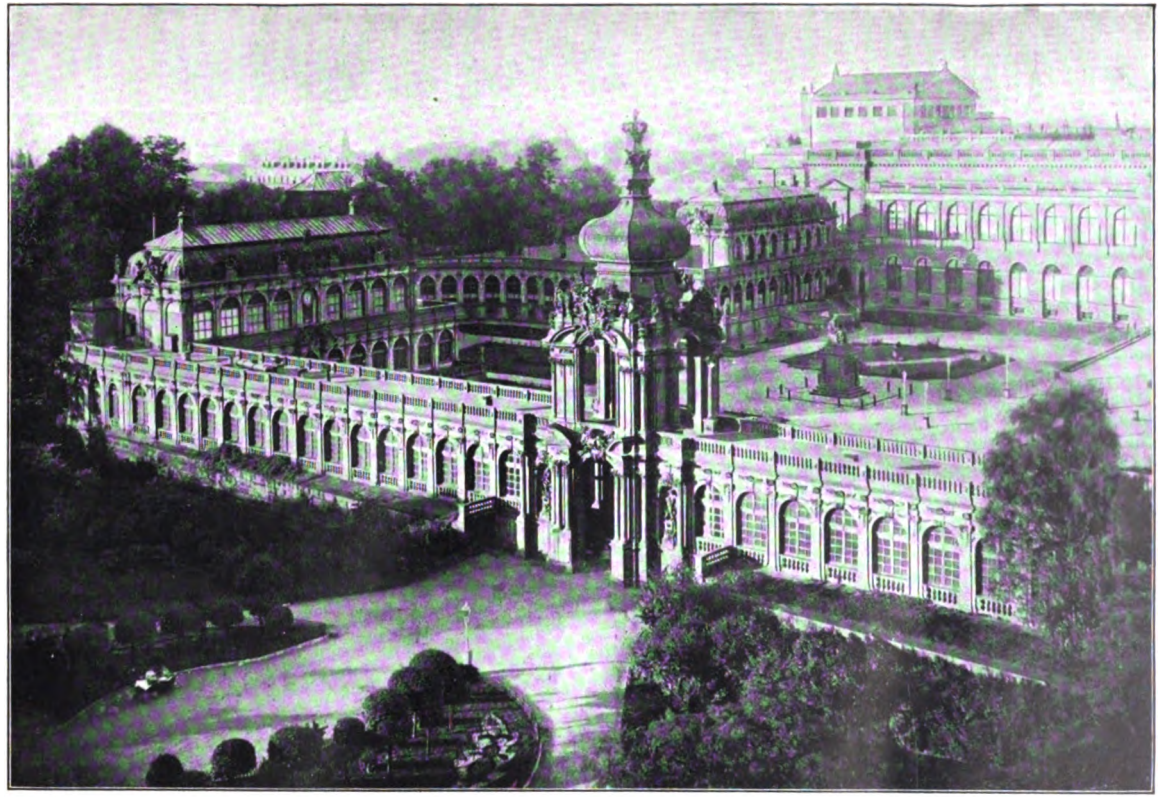


Abb. 307. M. O. Pöppelmann, Der Zwinger (1711—22). Dresden.

Digitized by Google

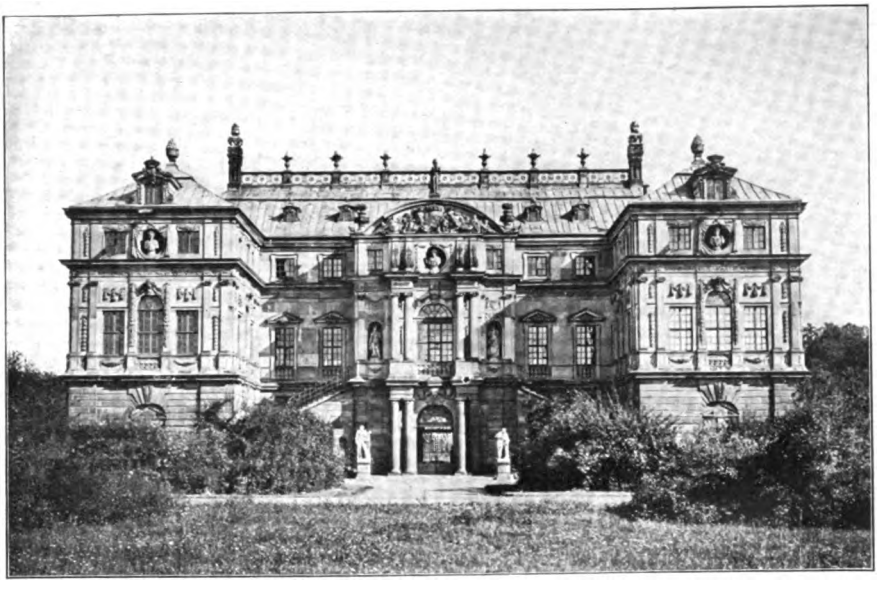


Abb. 308. Georg Starke, Palais im Großen Garten (1679), Dresden.

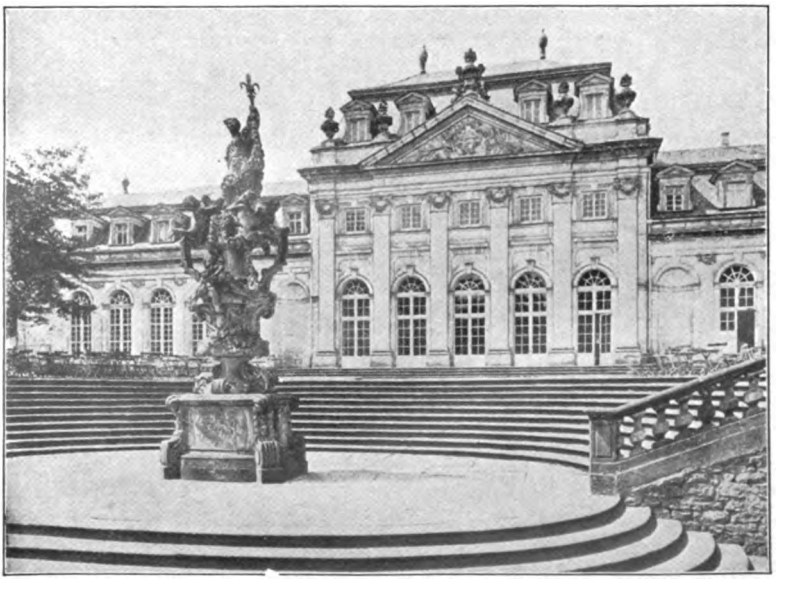


Abb. 309. Max. v. Welsch, Orangerie. Fulda.

Digitized by Google

Werke reicht nicht entfernt an die Frankreichs heran, ein Beweis, daß die Franzosen viel mehr mit rationalistischer Theorie an die Aufgabe herantraten. Das gilt auch für das Ornament, wo neben gelegentlichen Arbeiten Sustris und Kagers früh schon die französischen Ornamente, sogar in Nachstichen herangezogen werden, von Ducerceau, Berain, Marot u. a. Deutsche Stichserien des Echter, Renttimann, Bodenehr, Biller u. a. gingen die gleichen Wege, bis Cuvillié und die Brüder Feichtmayer, ferner Klauber, Rosch, Hayd, Nilson u. a. durch ihre Ausgaben süddeutscher Ornamentik und Dekoration weitere Verbreitung verschafften.

Man kann es den Deutschen zum Lobe sagen, daß der Akademismus nicht so wie in Frankreich wucherte. Es waren vielmehr praktische, aus reiner Schöpferlust und Sinnenfreude gestaltende Architekten. Weiterhin aber muß zum Lobe der Fürsten und Herrscher gesagt werden, daß ihre eigne persönliche Anteilnahme am Werk eine ganz ungeheure war. So entstand dadurch, daß sich über ganz Deutschland das Netz geistig hochstehender Herrscher, deren jeder den Ehrgeiz hatte, um sich herum edle Geister zu vereinen, ausbreitete, ein wunderbar lebendiges geistiges Getriebe. Wenn man einmal einen tieferen Einblick da hinein gewinnt, so ist man erstaunt, welch flutendes, geistiges Leben in der Zeit ist. Der geistige Gedankenaustausch ist nie vielleicht sonst gleich lebendig gewesen. Das gesellschaftliche Leben erscheint wie ein bewegter Organismus, wie ein mächtiges Fluidum. Philosophen und Dichter, Künstler und Musiker umgaben die Fürsten, und dieses Fürstentum stand persönlich selbst auf ganz hohem, geistigem Standpunkt. Es will Herrscher und Zentralkraft, Sonne in diesem planetarischen Ganzen sein. So sehen wir in Mitteldeutschland, um nur ein Beispiel anzuführen, in dem Geschlecht der Grafen von Schönborn fürstliche Gönner unübertrefflicher Art erstehen, deren Tätigkeit für die Verbindung des italienischen mit dem französischen Barock im deutschen Rokoko bestimmend gewesen ist. Gleich der erste, Lothar Franz († 1729), war als Bischof von Bamberg und Erzbischof-Kurfürst von Mainz stark mit der westlichen Kultur in Beziehung gesetzt. Die Briefe des Fürsten und seine andauernde Verbindung mit Künstlern sind Kulturdokumente erster Art. Nicht seine Architekten, sondern er will die Gedanken und Ideen bringen. Seine Neffen Johann Philipp Franz (1719—24) und Friedrich Karl (1729—46) arbeiten in seinem Sinne in Würzburg als Fürstbischöfe weiter. Künste und Wissenschaften, auch die Musik, erhalten die reichste Förderung. Aus Wien wie Paris holen sie sich Rat für ihre Bauten. Andere aus dem Geschlecht, Franz Georg, Erzbischof von Trier, Damian Hugo, Bischof von Speier, spinnen das Netz künstlerischer Kultur dieses Geschlechtes weiter über das westliche Deutschland.

Was erstand, war natürlich eine höfische Kunst. Die germanische Kunst-

Digitized by Google

kultur, die die Niederländer als feinste malerische, intime Stimmungskunst gedichtet hatten, wurde zunächst freilich durch diese fürstliche Kunst, die der bürgerlichen Weise konträr gerichtet war, beseitigt. Das romanisch-katholische Barock blieb im Gesamtprogramm Siegerin. Wir werden aber sehen, daß individuelles Wesen in die Kunst eindrang und als Resultat schließlich eine malerische Architektur, besser gesagt ein musikalisch-malerischer Zusammenklang von Linien und Licht, Farben und Raum erstand, der so ganz als letzte geniale Verschmelzung in einem geistigen Wesen erscheint. Von dieser steigenden Durchgeistigung wurde gewiß das ganze Denken und Fühlen der Zeit mitgerissen und zu einer der bildenden Kunst gefährlichen Abstraktion verleitet, die den Zerfall am Ende des Jahrhunderts, als diese fürstlichen Leiter, als die zentralen Triebkräfte gestürzt wurden, herbeiführte.

Übergehend zum Einzelnen, wird hier wiederum die Schwierigkeit, den Stoff zu gliedern, offenbar. Wir werden einmal die Gesamtmaterie nehmen und nach dem Wandel der Stile die Aufgaben und Ziele behandeln, ein andermal aber die einzelnen Zentren und die Künstler, die da tätig waren, nehmen. Das letztere vornehmend, damit gleich alle Namen genannt werden, haben wir mit dem Süden zu beginnen, wo italienischer Einfluß vorherrscht. Wien und München wie Vorarlberg kommen zuerst, das bayerische Rokoko folgt und als Vollendung die fränkisch-rheinische Gruppe mit Westfalen; zuletzt gehen wir nach dem Norden, wo holländisches Barock eindringt, nach Berlin und Dresden.

Wien hatte seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts italienisches Barock von italienischen Architekten aufgenommen. Im Böhmischen hatten die Fürsten Lobkowitz, Czernin, Wallenstein in Prag den Hradschin, Pal. Waldstein (1621—28), Schloß Sagan (1627—34), Gitschin (1626—28), Pal. Czernin (1670), stattliche italienische Bauten ausführen lassen. Andrea Spezza, Giov. Marini aus Mailand, Franc. Caratti, Ant. della Porta, ferner die Familien der Lurago, Carlone und Canevale waren es, die Wien und Österreich mit schweren barocken Bauten schmückten. Italienischer Einfluß war schon früh besonders in Salzburg eingezogen, dort hatte Santino Solari den Dom nach Scamozzis Plan seit 1614 aufgeführt. Dann aber kam mit der Befreiung von den Türken ein gewaltiger Umschwung. Heimische Architekten wurden gewünscht. Domenico Marinelli führte als letzter Italiener in Wien die Paläste Lichtenstein (1694—1705), Harrach und Gartenpalast Lichtenstein aus. Die Theaterkünstler Ant. Bedruzzi und die Bibiena wirkten zwar weiter. Aber die große Architektur wurde jetzt von deutschen Künstlern aufgeführt.

Damit erhebt sich Wien zu seinem glänzenden Spätbarock, in dem der eine Meister die klassische Richtung, die von Palladio ausgeht, vertritt,



Digitized by Google

während der andere mehr das wilde, prunkhafte Barock verfolgt. Die beiden Gegenpole im Wiener Barock charakterisieren zugleich die Art der künstlerischen Arbeit in der Zeit. Der eine ist reiner Architekt und als solcher strebt er nach großer Gestaltung der architektonischen Raumform; der andere läßt seine barocke Dekorationskunst in übersprudelnder, oft ganz unarchitektonischer Phantastik austoben. Wir müssen darum uns jetzt immer fragen, ob der schaffende Künstler vom Architektonischen oder vom Dekorativen ausgeht. Der erstere, unbedingt auch der bedeutendere, ist Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656, geb. in Graz, † in Wien 1723). Zuerst Bildhauer, lernte er zehn Jahre in Italien; 1687 in Wien Hofingenieur und Erzieher des späteren Kaisers Joseph I. ist er auch als Theoretiker tätig gewesen. Er war nichts weniger denn blinder Anbeter der Antike und hat das in seinem Entwurf einer historischen Architektur (1721—25), in der er ein erstaunliches historisches Verständnis entwickelt, erwiesen. In seiner Kunst zeigt er sich von vornehmer Haltung und monumentalem Formgefühl, im Kirchenbau besonders die Zentralanlage, im Schloßbau klassisch klare und doch große Wirkungen fördernd. Er beginnt mit der gestreckten Einschiffanlage bei zentraler Kuppel der Kollegienkirche in Salzburg (1696—1707), um in der Karl Borromäuskirche zu Wien (1716—25) zu beherrschender, hochstrebender Ovalkuppel (Abb. 291) in klarer Gliederung überzugehen. An den Fassaden entwickelt er eine noch barocke Freude, die Baumasse in ganzer Wucht und Größe auftreten zu lassen. Besonders Salzburg zeigt an Fassade und den in barocken Voluten anschließenden, massiven Türmen, die den mächtig konvex ausladenden Mittelteil kräftig flankieren, diesen Geist. Ferner wird durch Vorschieben und Einziehen der Baumasse, die er auch in den offenen Arkaden des Mittelteiles aushöhlt, die plastisch-räumliche Körperlichkeit noch gesteigert. Jedenfalls erscheint diese Fassade, der durch die mächtige Pilasterordnung der Zusammenhalt gegeben wird, als sein Meisterstück. Nicht ganz von ihm vollendet ist die Karl Borromäusfassade. Im Mittelteil durch eine langweilige, später vorgesetzte Tempelfassade erstarrt und in den Türmen flüchtig, hat sie dank der kühn in die Turmwinkel gestellten, mächtigen Säulen und der herrlichen, hochstrebenden, aber barocken Kuppel Wucht und Größe. Elliptische Kuppelanlage zeigt auch die seit 1720 nach seinem Entwurf aufgeführte kurfürstliche Kapelle im Dom zu Breslau. Im Inneren ist besonders die Karl Borromäuskirche in der klar aufgebauten, aber mächtig aufstrebenden ovalen Kuppel von überraschender Monumentalität und ruhevoller Schönheit, weit entfernt von jeder barocken Prunkhaftigkeit.

Ebenso bedeutsam ist Fischer als Meister des Schloßbaues. Nach Versailles' Vorbild und von außerordentlicher Ausdehnung ist das Schloß Schönbrunn (1695—1705), erst unter Maria Theresia von Pacassi in reichem

Digitized by Google

Rokokostil ausgestattet (1744). Nach der Straße streckt es zwei mächtige Flügel, die ähnlich wie in Versailles einmal geknickt werden, vor. Nach dem Ehrenhof und dem Garten liegen über dem offenen Arkadendurchgang Freitreppen, während die eigentliche Schloßtreppe im Flügel angebracht ist. Das Treppenhaus ist also noch nicht in beherrschender Mitte eingebaut. Reicher ist die Gartenfront ausgestattet, die sich breit lagernd über den Terrassen, Kolonnaden und Kaskaden mit betonten Eck- und Mittelpavillons aufbaut. Die Erhöhung der Mitte um ein Geschoß stammt erst aus der Zeit Maria Theresias. Schwunghafter ist das Schwarzenberg-Palais (Abb. 304) (1697—1715), wo die Mitte als runder Pavillon in fein geschwungener Silhouette gegenüber den schlichten Horizontalen der Flügel stark herausgehoben. Im Innern zum Teil in Fischers strengem Stil, zum Teil im Rokokostil. Prinz Eugens Winterpalast, heute Finanzministerium, mit Umbauten Hildebrandts; die Paläste Trautson (1720—30) mit stattlichem Mittelteil wie Treppenhaus und Auersperg, vielleicht auch der leichte, elegante Palast Schönborn in Wien; ferner Clam-Gallas in Prag (1715—22) seien weiter genannt. Dann aber erhält der Künstler von Kaiser Karl VI. den Auftrag, die Hofburg in mächtigem Umfange neu aufzuführen. Die Hofbibliothek mit herrlichem Prunksaal (Abb. 314), einem elliptischen Kuppelraum in der Mitte, der sich nach zwei Seiten in mächtigen Säulenstellungen öffnet und wo die Bücherregale geschickt hineingearbeitet sind, 1726 vollendet; die Hofkanzlei 1728 vollendet; die Michaelsplatzfront nach seinem Plan (1889—93) vollendet. Die Winterreitschule, von seinem Sohn Joh. Emmanuel 1735 klassizistisch wirkend mit den feinen, die Galerie tragenden Säulen, hat nichts von der Größe des Vaters.

Fischers klassischer Weise, die nach großen architektonischen Formen strebt, steht der vielmehr barocke, schwülstige Wiener Jos. Lukas von Hildebrandt (1668—1745) entgegen. Wir müssen uns bei ihm daran gewöhnen, daß wir vielmehr den geistvollen Dekorateur bewundern, der launenhaft und phantasiereich nicht davor zurückschreckte, die widersinnigsten Formen nebeneinander zu stellen. Auch Aufbau und Ordnung, Dinge, die für Fischer bestimmend waren, kennt er nicht. In Genua geboren, dort als Genieoffizier tätig, wird er 1697 nach Wien berufen. Schon die Fassade des Palastes Daun-Kinsky (1709—13) zeigt mit den hermenartigen Pilastern und dem spielerischen Beiwerk am Portal u. a. diese barocke Regellosigkeit. Im Innern ein reizvolles Treppenhaus mit schwunghafter, von Putten belebter Balustrade. Ähnlich ist das Treppenhaus in Schloß Mirabell zu Salzburg, in der anmutigen Zierlichkeit und Heiterkeit der Formen auch in der Ausstattung des Inneren sein feinstes Stück. Dann aber hat er mit dem Sommerpalast des Prinzen Eugen, dem Belvedere, 1714—24 seine Meisterleistung vollbracht (Abb. 305). Die Wirkung des

Digitized by Google

Ganzen ist von schwellender, barocker Fülle. Es ist äußerst wirksam, wie der stattliche Bau über weiten Terrassen und Bassins aufsteigt und in seiner ausgesprochenen, etwas lockeren Massigkeit in lebhafter Silhouette nach der äußerst reich mit schwingenden Giebeln, überschneidenden Gesimsen und fein bewegten Dachlinien betonten Mitte hin all seine Pracht zusammenhäuft. Es herrscht ein etwas wilder Formenreichtum, der, am Außenbau wie üppiges Pflanzenwerk und Gestrüpp wirkend, im Innern leicht durch das dekorativ Spielerische, architektonisch Unlogische auffällt. Ein mit schweren Karyatiden bedrängtes Vestibül leitet zu einer engen Treppe. Im Hauptsaal sind über fein, fast flach mit Pilastern gegliedertem Unterteil die plastischen Motive als Stukkatur oder Malerei über einem matten Gesims allzu sehr gehäuft. Immer ist die farbige, noch schwere, schwellende Pracht von einer berauschenden Fülle.

In der Provinz sind weitere deutsche Architekten zu nennen, vor allem Jakob Prandauer († 1727) ist als sehr phantasiereicher Architekt herauszuheben, der in der Klosterkirche von Melk das klassische Beispiel einer hoch oben auf dem Berg lagernden, das Tal mit seiner schwunghaften, lichten Masse überherrschenden Klosteranlage (Abb. 302) gegeben hat. Das ist der Geist des Barocks, der die Architektur im großen Rahmen der Landschaft erfaßt. Aus dem Fels heraus wächst weich und lichtstrahlend in überquellender Fülle, nicht etwa dünnlinig, silhouettenhaft der Bau mit den in den Türmen sich fortsetzenden, steigenden Seiten, während die Mitte sich in senkenden Terrassen und niedrigerem Fassadenmittelteil öffnet. Das Innere zeigt die basilikale Grundform mit stattlicher Mittelkuppel, wo ein lebhaftes, spätbarockes Kurvenspiel in den über die Seitenschiffe gelegten Logen und Emporen lebendig wird und sich ringsherum als einigendes, lebendiges Band legt (Abb. 295). Herzogenburg, Dürnstein, St. Florian sind weitere Schöpfungen seiner Hand.

Hier mag der österreichischen Bildhauer kurz gedacht werden. In Österreich war mit Colins Arbeiten in Tirol und denen des Adrian de Vries Giambolognas Stil in virtuoser Form verbreitet. Aber Berninis Einfluß quillt reich vom Süden her. Das zeigen die Bildhauer an der Dreifaltigkeitssäule am Graben Matthias Rauchmüller (1648—86), Johann Fischwirth (1640—1701) und Paul Strudel (1648—1708), der Begründer der Akademie, ferner Bernh. Maendl (in Prag und Salzburg tätig). Als Kleinmeister seien Ignaz Ellhafen und Matthias Steinle (1644—1727), beide Elfenbeinschnitzer, letzterer auch große Entwürfe arbeitend, genannt. Weiter entfaltete Balt. Permoser (1651—1721) in Dresden seine Haupttätigkeit. Der nächsten Generation, die schon ins Rokoko hineinwächst, gehören H. Josef Winterhalter (1702—69) und Matthias Braun v. Braun (1684—1728) an, besonders letzterer von barockem Schwulst, dann aber gewann die

Digitized by Google

strenge Richtung in Wien die Oberhand in dem geistvollen Führer Georg Raffael Donner (1693—1741), der großen Einfluß gewann. Man denkt bei seinen bewegten Brunnenfiguren und Reliefs an eine Neubelebung der Giambologna-Spätrenaissance; so sehr fehlt ihnen das Barocke. Sein Brunnen am Neumarkt von 1739 (Abb. 322) mit vier Flußgöttern und der bekrönenden Gestalt der Klugheit, das Andromedarelief am Wandbrunnen im alten Rathaus von 1739, ferner der Sakristeibrunnen in St. Stephan bezeugen diese leichtfüßige Art, die gewiß die Neigung der Wiener Schule zum Klassizismus begünstigte. Kräftiger ist die Reiterstatue des hl. Martin in Preßburg, Martinskirche. Donners Schüler, Nik. Balth. Moll (1709—85), arbeitet in feinen Bleireliefs. Mader führte die Reliefs an den Säulen der Karl Borromäus-Kirche aus. Lorenzo Mattielli (1688—1748), ein Italiener, arbeitete in Wien wie in Dresden u. a. große Dekorationsplastik. Als Porträtist bedeutsam ist der barocke Franz Xaver Messerschmidt (1732—83) von eigenartiger, religiöser Phantastik. Mit den Gartenfigurenmeistern J. B. Hagenauer, Franz Zacherl, Mart. Fischer und Ant. Grassi, der zur Porzellanplastik übergeht, wendet sich die Schule zum Klassizismus. Derselbe fand in Franz Zauner (1746—1822), den Schöpfer des Denkmals für Kaiser Joseph II., seinen Hauptvertreter. Auch des Tiroler Bildhauers And. Faistenberger († 1736), der später nach München ging, sei hier gedacht.

Der Provinzen zu gedenken, seien genannt: In Tirol Anton Gump († 1730), der die Jakobskirche und das stattliche Landhaus in Innsbruck in etwas übertrieben wuchtigen Formen ausführte. In Böhmen entwickeln die Bamberger Architekten Christoph Dientzenhofer († 1722) und sein Sohn Kilian Ignaz (1689—1751) eine hervorragende Tätigkeit. Die außen nach Vorbild von St. Martin in Bamberg steif barocke Anlage der Nikolaskirche mit stattlicher Zentralanlage im Innern, die Paläste Kinsky, Golz, Piccolomini (heute Sylva-Taurica) u. a. sind von ihnen. Auch in Schlesien waren österreichische Architekten tätig. Fischer (s. o.) und Hildebrandt arbeiteten im Dome zu Breslau. Der stattlichste Barockbau Schlesiens, Grüßau (1728—35) mit prunkhafter Doppelturmfassade, im Innern von ruhiger, aber fließender Übersichtlichkeit, steht den Dientzenhofer sehr nahe. In Breslau war schon vorher durch die Jesuiten die Kollegienkirche (1689) im Barockstil gebaut und die Universität nach Plänen des Christoph Tausch in prunkhaftem Barock ausgestattet. Ähnlich steht es mit den Klosterbauten Trebnitz, Leubus, Heinrichau u. a. Das Rokoko tritt in Österreich zumeist nur in Ausstattung von Innenräumen, so im Palast Lichtenstein, Wien und Schloß Schönbrunn hervor. Nicolas Pacassi stattete Schönbrunn u. a. mit reichstem Rokoko aus (Abb. 317). Jean Nicolaus Jadot bringt in seine Akademie der Wissenschaften

Digitized by Google

schwunghaft reiches Rokoko (1753—55). Aber schon Ferdinand Hohenberg von Hetzendorf († 1790) leitet zum Klassizismus über.

Wollen wir in das Land des Rokokos kommen, so müssen wir uns westwärts nach Bayern begeben, dem Land, das den Ruhm für sich beanspruchen darf, in dieser Zeit der künstlerischen Ausgelassenheit das Phantasievollste und Vielfältigste geschaffen zu haben. Und zwar werden wir vom Beginn des Barocks bis zum Ende des Rokokos und zum Klassizismus immer auf Gipfelhöhen geführt. Beginnendes Barock zeigt zuerst die 1583 von einem in Italien geschulten Deutschen Wolfgang Miller (Augsburg, geb. 1537) begonnene, 1590—97 von dem Niederländer Friedrich Sustris vollendete St. Michaelskirche in München. Das entfernte Vorbild ist die Gesukirche in Rom, die Leistung aber erscheint monumental in der mächtigen tonnengewölbten Einräumigkeit, wobei die Seitenkapellen kaum in Wirkung treten. Die schon besprochenen Bauten des Elias Holl gehören noch der Spätrenaissance unter niederländischem Einfluß an, der ja damals in Süddeutschland vorherrschte, wie die Arbeiten des Bildhauer-Architekten Hans Krumper (1570—1634) in Polling, Borromäus-Kirche-München, Freising, Dachau, Weilheim erweisen. An der Münchener Residenz wurde 1611—19 ein großer Erweiterungsbau um den Kaiserhof unter Leitung des Niederländers Peter Candid (P. de Witte) in schweren Spätrenaissanceformen vorgenommen. Dann aber geht es ins Barock. Italienische Baumeister, so Enrico Zuccali (1642—1724), sind an der Innenausstattung beschäftigt, die zunächst ein sehr schweres Barock zeigen, Max Emmanuel Joseph Effner, ein Deutscher, setzte dann das Werk fort. Er begann mit der Ausstattung der „Reichen Zimmer", die 1729 nach einem Brande von dem Franzosen François Cuvillié (1699—1786) in glänzendem Frührokoko vollendet wurden. Dieser paßte sich dem viel kräftigeren Geschmack des Landes an und schuf ein üppiges Rokoko. Besonders Joh. Zimmermann hat ihm bei der Ausführung der Stukkaturen geholfen.

Damit sind schon wichtige Künstlernamen genannt. Für die zeitliche Entwicklung gilt in Bayern zunächst dasselbe Überherrschen italienischer Baumeister. Es sind zum Teil dieselben Meister, die auch in Österreich tätig waren. So arbeiteten an der ganz barocken Ausbildung des Domes in Passau Carlo Lurago und G. B. Carlone (1608—77). In München übernahmen Agostino Barelli 1663 und Enrico Zuccalli 1674 den Bau der Theatinerkirche des hl. Cajetan, einen nach Vorbild von Andrea della Valle in Rom aufgeführten Barockkirchenbau (Abb. 293) von den massiven Formen im Langbauschema mit Kuppel des römischen Barocks. Von Barelli ist dann 1663 Nymphenburg begonnen, das 1702 von Viscardi seine Arkadengalerie erhielt und 1718 von Effner durch den Flügelbau erweitert wurde. Zuccalli baute 1674 die Wallfahrtskirche in Altötting als

Digitized by Google

Zentralbau, setzte 1709 dem Rundbau Ettal die beherrschende Kuppel auf und die Doppelturmfassade vor. Er baute 1717 die Franziskanerkirche in Schleißheim und arbeitete 1701—06 am Schloß ebenda, das 1715—22 von Effner und später von Joh. Zimmermann und C. D. Asam in reichstem Rokoko vollendet wurde. Amalienburg ist ein Bau Fr. Cuvilliés (1734—39), mit Hilfe Joh. Zimmermanns mit überreichen Stukkaturen ausgestattet. Cuvillié hat auch 1751—55 das Residenztheater gebaut. Ein weiterer Italiener, Giov. Ant. Viscardi (1647—1713), war besonders als Kirchenbaumeister tätig, so in Freystadt (1700), München Bürgersaal (1709) und Dreifaltigkeitskirche (1711), Neustift und Fürstenfeld.

Dann treten auch hier zu dem Hofbaumeister Effner (1687—1745), der in Nymphenburg, Schleißheim, Pagodenburg und Badenburg in französischem Stil (Berain) arbeitete, bedeutsame einheimische Künstler, die italienisches Barock und sprudelnde Barockphantasie mit französischem, geistvoll feinem Rokoko zu vereinen suchen. Bald überwiegt das phantastische Ungebändigte das Barocks, bald wieder findet sich die vielmehr französische feine Abwägung.

Um aber diese Entwicklung zu begreifen, müssen wir dessen, was sonst an italienischem Barock in Süddeutschland eingedrungen war, näher gedenken. Auch in Schwaben hatten schon fremde Architekten wie die aus Graubünden stammenden Joh. und Albert Alberthaler († 1643) in Dillingen, Jesuitenkirche und Pfarrkirche; Eichstätt, Schutzengelkirche und Innsbruck, Jesuitenkirche (1619) erbaut. Dann aber entwickelte sich vor allem die Vorarlberger Schule, die Familien der Beer und Thumb aus Bezau. Michael Beer († 1666) baut als ersten großen, süddeutschen Kirchenbau der Zeit Kempten, Stiftskirche (1651—66) fast noch in strengen Hochrenaissanceformen. Von Michael Thumb († 1690) sind Wettenhausen, Schönenberg bei Ellwangen (1682) ein charakteristisches Beispiel der schweren, plumpen Gestaltung der Schule, ferner Obermarchtal (1686). Letztere beide vollendete sein Sohn Christian († 1726), ferner Friedrichshafen (1695) und Schussenried (1704). Der Fruchtbarste der Gruppe ist Franz Beer († 1726), der u. a. Rheinau, Altenburg, St. Urban, Weingarten (1715) als Langbau mit mittlerem Querschiff, Weißenau (1717), Wörishofen und Katharinental (1720) baute. Das Schema ist die aus dem Jesuitenstil (S. Michael-Landshut) übernommene schwerfällige Wandpfeilerkirche in Langbauform mit Querschiff und gestrecktem Chor; Emporen, die sich über dem Querschiff zu Balkonbrücken entwickeln, laufen ringsum. Schwulstig-schwere Akanthusblatt- und Girlandenstukkaturen erhöhen noch den Eindruck der unbewegten, plumpen Massigkeit. In engem Zusammenhang mit ihnen steht die Wessobrunner Stukkateurschule, deren ältester Johann Schmuzer (1642—1706) Pfreimd, Ziemetshausen und besonders

Digitized by Google

Vilgertshofen (1687—92), einen interessanten Zentralbau aufrichtet und mit reichen Stukkaturen schmückt. Er dekoriert auch mit seinen Söhnen Franz und Joseph die Thumb'sche Kirche in Friedrichshafen (1695—1700) mit seinen geschmackvollen Stukkaturen, deren Charakteristik neben Akanthusblatt, Girlande und Ohrmuschel die vornehme weiße Einfarbigkeit und Harmonie sind. Joseph († 1752) entwickelte sich dann in Pfaffenhofen, Garmisch, Partenkirchen und Ettal (1744) zu einer leichteren Dekorationsweise. Für Schwaben wäre noch der Joh. Jak. Herkommer und Christoph Vogt zu gedenken. Von dem traditionellen Schema macht sich Peter Thumb in der Stiftskirche von St. Gallen (seit 1756) frei, in dem dreischiffigen Langhaus legt er eine beherrschende Querovalkuppel ganz im Geiste des späten Rokoko vor (Abb. 299), ebenso wie er eine schlankgegliederte Zweiturmfassade (Abb. 288) aufbaut.

Wenn wir zur Entwicklung des bayerischen Rokoko zurückkehren, müssen wir auch hier die verschiedenen Ausgangspunkte der Künstler, ob sie vom Dekorativen oder vom Architektonischen ihre Kraft nehmen, berücksichtigen. Bei der gewaltigen Bedeutung des Dekorativen beginnen wir mit dieser Gruppe, und zwar mit den beiden Brüdern Asam, Cosmas Damian (1686—1739) und Egid Quirin (1692—1759), der erstere Maler, der andere Stukkateur, die ein ganz lockeres, phantastisch spielerisches Rokoko entwickeln. 1712—13 in der Akademie von S. Luca zu Rom bei Pietro Leone Ghezzi geschult, lernen sie die illusionistischen Malereien des Cortona, Odazzi, Gauli und des Andrea Pozzo kennen und tragen diesen kühnen Illusionismus, den sie in ihrer frischen, leidenschaftlich phantastischen Weise mit schwunghaft realistischen Stukkaturen verbinden, hinaus. Es ist, als ob ihnen alles gegolten hätte, die architektonische Raumrealität ins magisch Visionäre hinuberzuleiten und aufzulösen. Sie statten viele Klosterkirchen mit ihren farbigen, wuchernden, phantastischen Dekorationen aus. So Ensdorf, Rohr (1718), Aldersbach, Ingolstadt, J. M. Viktoria (1731), die Jakobskirche in Innsbruck, Frauenzell, Straubing (1638), Kirchen in Prag, Regensburg, St. Emmeran, Mannheim, endlich Einsiedeln und den Dom zu Freising (1723). Die glänzendsten Leistungen sind jedoch Kloster Weltenberg (1717—21) und die von ihnen ganz erbaute und gestiftete Johann-Nepomukkirche in München (seit 1733). In ersterer sehen wir aus einem noch streng geformten, schwergetönten Unterbau die Kuppel zu einer leichter werdenden Form und Lichtheit emporwachsen. In Joh. Nepomuk ist die Auflösung der architektonischen Formen in einem üppigen, spielerischen Wirrsal der schillernden Fresken und der schwunghaften Stukkaturen zum äußersten getrieben. Keine klare Form, keine gerade Linie, keine feste Säule, kein Gesims ist mehr da. Der Kurvenstil des Borromini hat hier seine lockerste und üppigste Fortsetzung gefunden,

Digitized by Google

sei es daß wir die wie eine Rokokokartusche in der Häuserflucht wirkende Fassade (Abb. 290) ansehen, sei es, daß wir in das Innere (Abb. 296) eintreten, wo uns ein springendes Lichtmeer und optisch schwingendes Spiel von Linien und Farben empfangen und in einen fast mystischen Zauber hineinziehen. Es erscheint nutzlos, sich über die architektonischen Grundformen Aufklärung zu verschaffen; das optisch malerische Rauschen, auf engstem Raum in unendlicher Fülle zusammengefaßt, ist einzig. Die Schlösser in Schleißheim, Bruchsal, Mannheim, Alteglofstein u. a. dekorierten die Asam im Innern mit ihrem Freskostukkaturenglanz aus.

Nicht von gleich leidenschaftlicher Phantastik, aber erfüllt mit außerordentlichem Harmoniegefühl, aber als Bildhauer und Stukkateur mehr auf Formklarheit hinzielend, ist der geniale Domenikus Zimmermann (1685—1766). Aus der Wessobrunner Schule hervorgewachsen hält er sich an die einfarbig-weißen Stukkaturen, die er gern auf lichtfarbigen Grund und zusammen mit den geistvollen Fresken seines Bruders Johann Baptist Zimmermann (1680—1758) oft mit Gold zu zartesten Harmonien zusammenstimmt. Eine lange Reihe von Kirchen, oft von ganz bescheidenen architektonischen Formen, sind mit feinem Geschmack bei geschickter Verwendung von Überschneidungen und Durchblicken zu malerisch wirksamen Erscheinungen geworden. Denn es sind optische Erscheinungen, wo durch geistvoll eingeschobene Vorhalle, Arkaden, Umgang im Chor (Günsberg und Wies) und Nischen, endlich mit vorgesetzten durchbrochenen Altären ein geistvolles Licht- und Tonspiel erzeugt wird. In zeitlicher Folge schuf D. Zimmermann etwa folgende Kirchen: Mödingen, Sießen (1626—33), in Landshut Kloster Seligenthal (1729—38) mit Fischer zusammen mit trefflichen Stukkaturen, dann ein Hauptwerk: Steinhausen, ausgemalt von seinem Bruder Johann als Maler (1727—33). Ein ovaler Raum mit kleiner, querovaler Vorhalle wird hier höchst geistvoll durch Umgang mit zehn sehr hohen Pfeilern leicht emporgehoben (Grunriß S. 490) und malerisch aufgelockert. Bei weißem Grundton ohne Gold, mattem Rosa und Grau im Ornament der Pfeilerköpfe und ganz blassen durchsichtigen Farben der Malereien ist dieser doch an sich einfache Raum in wundervoller Leichtigkeit, Zartheit und Stimmungsfeinheit eines der geistvollsten Kircheninterieurs. Günsberg (1735—40) wird bei einfacher Anlage mit in den Ecken anstehenden Säulen, die freistehend im Chor den Umgang bilden, bereichert. Ein weiteres Hauptwerk ist der herrliche Zentralbau von Wies (1746—54) in Oval mit Doppelpfeilerumgang (Abb. 298), halbrunder Vorhalle und tiefem, eingezogenem Chor ebenfalls mit Umgang, wo er das Kunststück der verdeckten Fenster zur Erhöhung der malerischen Lichtwirkung verarbeitete. Auch hier sind die Malereien von seinem Bruder, auch hier ist die malerische Verschmelzung aller Teile und aller Wirkungsmittel zum

Digitized by Google

äußersten getrieben. Gegenüber den leicht theatralisch wirkenden Asam muß das künstlerische Taktgefühl und das feine Sentiment dieser Bauten der Brüder Zimmermann herausgehoben werden. Besonders an dem Bogen des Umgangs und seinen Gesimsen am Kapitell, Portal oder Fensterrahmen macht sich die Auflösung der strengen Architekturform in dem schweifenden Linienspiel, der zarten Ornamentik, den feinst getönten Stukkaturen bemerkbar. Aber hier bedeutet das nicht Verwirrung und Chaos, sondern alles wird vom zartesten Stimmungston der Stukkatur und Malerei überherrscht. Weitere Bauten sind die Johanneskirche in Landsberg (1650) mit Malereien von Thallheimer, der Bibliothekssaal in Schussenried (seit 1752), Neustift bei Freising (1751—56).

Daneben steht der andere große, bayerische Rokokoarchitekt Joh. Michael Fischer († 1768), der, viel gesetzterer Natur und mit großem Raumgefühl begabt, zu mehr strengen Formen, schließlich zum Klassizismus überleitete. 32 Kirchen und 23 Klöster soll er, wie sein Grabstein in der Münchener Frauenkirche sagt, gebaut haben. Der Chor von Niederaltaich, (1723). Schärding, München-St. Anna am Lehel (1727), letztere Ovalkuppel mit Nischen und Ausstattung der Asam (1727) sind seine frühesten Arbeiten. Fischers Streben nach klarer, beherrschender, architektonischer Wirkung kommt überall hervor, und wir sehen, daß er gerne einen dominierenden Zentralraum schafft. Zwar war er in Diessen (1732) und Zwiefalten (1741) offenbar an eine Langbauanlage gebunden. In beiden vereint er aber den rechteckigen Wandpfeilerbau mit einem Kuppelraum dort im Chor, hier in der Querschiffvierung vor einfachem Chor. Dort (Abb. 297) bereichert er den Chor, hier das Langhaus mit schwingenden Emporen. Feuchtmayer, Cuvillié und Straub machten in Diessen die reiche Ausstattung. In Murnau, Ingolstadt-Franziskaner-K. bringt er große Kuppelräume, die in Berg am Laim, Michaeliskirche (seit 1737), hinter einer Vorhalle (mit Empore) ein nach französischem Vorbild klar gestaltetes Zweikuppelsystem bringt. Hinter einem an den Ecken abgestumpften Hauptraum mit zwei seitlichen Ausbauten entwickelt sich der gestreckte Chor, der mit Flachkuppel und Hängezwickeln scharf in die Tiefe zieht. Die Kontrastwirkung auf den unter der Empore stehenden Beschauer ist fein berechnet. In Aufhausen (1736) fügt er zu dem mächtigen Zentralkuppelraum in Vorhalle und Chor kleine Kuppeln. In Rott (1759) hebt er den gewaltigen Zentralraum mit der von acht Pfeilern getragenen Kuppel stärker heraus, diagonale Emporennischen in den Ecken, je ein Kuppelraum vor und hinter dem Mittelraum und ein zweigeschossiger Chor bereichern das Innere. Der Aufbau wirkt wie die individuelle, geistvolle Verarbeitung des französischen Schemas von Berg am Laim. Die beiden Günther halfen bei der Ausstattung. Altomünster (1763—75) zeigt hinter Vorhalle einen quadratischen Raum

Digitized by Google

mit Flachkuppel bei niedrigerem Umgang. Mayer und Straub waren ihm behilflich. Ottobeuren (1757—66), wo sein Projekt gegen die vieler berühmter Architekten siegte, ist ein Langbau auf griechischem Kreuz, kuppelgewölbt mit großartiger, beherrschender Vierungskuppel und rund abschließendem Querschiff. Der auf älterer basilikaler Grundlage von S. Kramer aufgeführte Bau wird durch die Verschiedenartigkeit der Gewölbeformen, wobei die zentrale Rundkuppel dominiert, durch reiche Gliederung der Pfeiler und möglichste Unterdrückung der Seitenschiffe äußerst vielfältig gestaltet.

Der hervorragenden Entwicklung eines glänzenden, bayerischen Rokokos in der Architektur entspricht die stattliche Zahl von Kunsthandwerkern, die nun an der prunkhaften Ausgestaltung der Kirchen und Schlösser mitwirken mußten. Sie hier in ihrer lokalen Geschlossenheit zusammenzufassen, nenne ich die wichtigsten Namen. Besonders für die Malerei habe ich später noch manches zu sagen. Joh. Bapt. Zimmermann (1680—1758) hat mit z. T. äußerst zarten und duftigen Fresken besonders die Kirchen seines Bruders und dessen Stuckrahmen gefüllt. Mit ihm stattete er auch den großen Saal in Nymphenburg (1756) aus. Nikolaus Stuber († 1749), seit 1716 Hofmaler, arbeitete vielfach mit Cuvillié zusammen; er hatte in Italien bei Cortona den perspektivischen Illusionismus kennengelernt. Der Eichstätter Christian Wink († 1797) war ebenfalls in München und Schleißheim tätig. Unter den Augsburgern sind der anfänglich etwas weichliche, in der Art des Maratta arbeitende Joh. Georg Bergmüller († 1762), der später farbiger wird (in Steingaden); durch geistvolle Fassadenmalerei in Innsbruck bekannt ist Joh. Ev. Holzer (1709—40). Als Freskomaler bedeutsam ist Matthäus Günther (1705—88), der zahlreiche Kirchen, so auch Amorbach, in Würzburg das Käppele mit seinen verschmolzen durchsichtigen Malereien schmückte. Scheffler, Baumgartner, Knoller, Anwander vervollständigen die sehr stattliche Zahl der Maler, die, im illusionistischen Stil der Italiener arbeitend, süddeutsche Kirchen mit ihren zumeist farbig sehr reizvollen Fresken schmückten. Rechnen wir die beiden Zick hinzu: Johann (1702 in Ottobeuren, † 1762 in Würzburg), lernte bei Piazzetta, Schussenried 1745, der in Würzburg 1750 den Gartensaal der Residenz, in Bruchsal 1751—54 Fürstensaal, Treppenhaus und Marmorsaal mit seinen kräftigen Fresken schmückte, in letzteren den Einfluß Tiepolos zeigend; auch die Kath. Kirche in Amorbach und Grafenrheinfeld hat er 1756 ausgemalt. Januarius Zick (1733—97), der die geistvolle Lichtmalerei Tiepolos mit Rembrandtschen Motiven mischte, kam später, 1757, leider in Rom unter Einfluß des R. Mengs. In Bruchsal ist das sogenannte Watteau-Kabinet (1759) von ihm; ferner Zimmer in den Schlössern von Koblenz und Mainz, endlich fein und kühl gestimmte Fresken in den Kirchen von Wiblingen (1778) und Oberelchingen (1783).

Digitized by Google

Glänzend ist auch die Schar der Bildhauer. Indem ich von den Stukkateuren neben Jos. Schmuzer, Dom. Zimmermann und dem jungen Asam, die eben auch als Architekten tätig waren, nur die Brüder Feuchtmayer als Vertreter von Cuvilliés Rokoko, das sie nach Neresheim und Vierzehnheiligen zu B. Neumann brachten, nenne, gehe ich zu den reinen Plastikern über. Andreas Faistenberger (geborener Tiroler, † 1736 als Hofbildhauer in München) hat Beziehungen zu Donner. Er ist der eigentliche Begründer der Münchener Schule. Die Asam, Feuchtmayer, besonders aber auch Joh. Bat. Straub (1704—84) sind seine Schüler. Letzterer lernte 1728 bei Mader in Wien, wurde 1735 beim Tode Faistenbergers Hofarchitekt und hat zahlreiche Altäre in den oberbayerischen Kirchen mit seinen schwunghaften Figuren ausgestattet. Er erscheint von einer gewissen Weichheit, zuerst von (Abb. 321) barocker Fülle, später immer eleganter, bis er über das zierliche Rokoko in seiner Spätzeit zu glattem Klassizismus gelangte. Berg am Laim (1745), Diessen, Schongau, Andechs, Schäftlarn, Ettal, Grafrath, Polling, Altomünster (1771), Wiesensteig (1775) hat er nacheinander mit lebhaften, dekorativen Altarfiguren dekoriert. Die frühen in Berg am Laim, die mittleren in Ettal, die späteren in Altomünster sind in ihrer Art meisterliche Leistungen seiner verschiedenen Stilphasen. Neben Straub erscheint Franz Ignaz Günther (1725—75) der Vertreter eines leicht bewegten, spitzen, aber auch vielmehr affektierten Rokokos, wo sich die Beziehungen zur Porzellanplastik deutlicher zeigen. Eine kühle Eleganz liegt auf den Gestalten. Der Hochaltar in Rott, Neustift, Starnberg, Ettal, wo er neben Straub schafft und gut zu vergleichen ist, München, St. Peter, Gruppen in Weyarn, im Bürgersaal zu München u. a. zeigen einen technisch raffinierten Künstler. Gröber, noch barock ist Joh. Andreas Bergmüller, während Domenikus Auliczek in Nymphenburg schon ins Klassizistische übergeht. Ähnlich Roman Anton Boos mit seinen Figuren an der Theatinerkirche in München. Des badischen Bildhauers Joh. Christian Wenzinger, der im Freiburger Münster das Grabmal des Generals Roth (1743) und den Taufstein schuf, sei gedacht. Die vorzüglich in der Porzellanmanufaktur tätigen Bildhauer seien nur genannt: Bustelli für Nymphenburg, W. Beyer für Ludwigsburg, Lück und Melchior für Höchst und Frankenthal, für letzteres auch Link.

Für das spätere Rokoko wäre noch der Sohn des François Cuvillié, der Jüngere (1734—70) zu erwähnen, dem Palast Preysing und Arco, ferner das fürstbischöfliche Schloß in Passau gehören. Diese Franzosen haben sich ganz dem lebhaften, frischen Naturell der Deutschen angepaßt. In Ansbach war der Neubau des Schlosses von einem Italiener Gabriel de Gabrielis (1711) begonnen. G. W. von Zocha, ein von Palladio beeinflußter Tiroler, und Diego Carlone führen den Bau mit deutschen Künstlern

Digitized by Google

im frühen Rokoko weiter. Der Bau noch ganz Barock mit einer Pilasterordnung und mittlerer Durchfahrt zeigt in dem geschlossenen Hof schwere Formen, Fenster nach Palladios Basilika. Genannter Gabrielis ist der Hauptbaumeister in Eichstätt, wo er die Westfassade am Dom um 1720 aufführt, die Kirche der englischen Fräulein zusammen mit Bergmüller, dem Freskomaler, in zierlichem Rokoko ausstattete und der Stadt mit seinen eleganten Bauten sein Gepräge gibt. Weiterhin ist in Ansbach Leopold Retti († 1751) aus italienischer Architektenfamilie an der Orangerie (1735), an der Gumpertuskirche und am Gymnasium tätig. Mit diesem L. Retti wandern wir nach Stuttgart, wo der erste Entwurf zum neuen Schloß 1744 von ihm stammt. Sein Nachfolger ist P. L. Ph. de la Guêpière, der Stadtflügel und Kuppel mit Portikus anbaut. Französische Eleganz zieht hier ein. Von ihm stammen die Solitude (1763), ein eleganter, auf hoher Terrasse liegender, eingeschossiger Zweiflügelbau mit zweiseitigen, geschwungenen Treppenanlagen, in feiner Silhouette, schon kühl klassizistisch, und Monrepos bei Ludwigsburg (1764). In Ludwigsburg wurde nach Joh. Fr. Nettes Fortgang ebenfalls ein Oberitaliener, Donato Frisoni, 1714 Architekt an der Residenz; auch die Favorite stammt von ihm und P. Retti (1718). Leopold Retti wird dann auch der erste Architekt vom Schloß in Karlsruhe. Bei seinem Tode übernimmt Alb. Friedr. v. Keßlau unter Beratung Guêpières die Leitung des Baues. Italienischer und französischer Geist herrscht, während der deutsche Einfluß — sowohl in Stuttgart wie in Karlsruhe erbat man Pläne von B. Neumann — ausgeschaltet wird. Für Gmünd wäre J. M. Keller, der in Neresheim arbeitete und für Kloster Weblingen J. G. Specht als Meister des Spätrokoko zu nennen. Mannheim weist Italiener, Alessandro Bibiena, Franzosen, Troimont und Pigage, und Niederländer, Verschaffelt auf.

Dann aber treffen wir in Franken einen neuen, großen Komplex künstlerischer Kraft vereint, der von der geistigen Führung der Grafen von Schönborn beherrscht wird. Für sich steht Bamberg; dann folgt als Führerin Würzburg, und von da zieht sich die geistige Bewegung nach dem Rhein, wo bis nach Mainz und Trier gleiche Geister beherrschende Gewalt gewinnen. Auch hier haben zunächst italienische Künstler die Führung übernommen. Unter Joh. Philipp von Schönborn kommt ein Oberitaliener, Giovanni Petrini († 1701), nach Würzburg. Er beginnt mit einem fast nüchternen Barock in der Karmeliterkirche (1662—69), um sich in Stift Haug (1670—79) zu gewisser Monumentalität nicht nur im Aufbau der stattlichen Kuppel nach Vorbild von Michelangelos St. Peter, einem der besten Stücke in Deutschland, sondern auch in wirklich großer Raumgestaltung des Inneren, ganz im Sinne des mit großen Wirkungen plastischer Art arbeitenden Hochbarocks. Der Neubaukirche, besonders

Digitized by Google

dem Turm gibt er sein stattliches barockes Gepräge. Zahlreiche Paläste, wie der Rosenbachhof (1693), sind von ihm, und sie geben in ihrer schweren Massigkeit, mit den plastischen Portalen, den festen Fensterrahmen Würzburg das Gepräge einer Stadt des Barocks. In Bamberg vollendet er die von Bonalino begonnene Stephanskirche (1677—80) und baut das stattliche Schloß Seehof-Marquardsburg (seit 1686) mit schweren Ecktürmen und in massiven Formen. Dort in Bamberg hatte damals schon eine große Künstlerfamilie, die der Dientzenhofer, deutsche Arbeit an Stelle des fremden Importes gesetzt. Georg Dientzenhofer, aus Oberbayern stammend, hat fünf als Architekten tätige Söhne: Georg († 1689), der Erbauer von St. Martin (1686—93) in ganz schwerem Barock, dem Typus der mit drei mächtigen Gewölben überspannten Halle — vergl. St. Michael in München — indem die Seitenkapellen des Barockschemas zu Doppelaltarnischen verkleinert sind, der Wallfahrtskirche in Waldsassen und der Dreifaltigkeitskirche zu Kappel (1685—89), einer interessanten, aus Dreipaßgrundriß aufgebauten Zentralkirche. Ein Joh. Wolfgang ist in Amberg tätig. Joh. Leonhard († 1707) ist als Schloßbaumeister tätig. Von ihm die 1695—1704 etwas kleinlich in drei Geschossen in strenger Ordnung (vergl. Pal. d. Venezia in Rom) aufgeführte Residenz, deren einer Flügel unvollendet blieb. Im Innern reiche Barockstukkaturen im Kaisersaal, der freilich zu niedrig ist. Von ihm weiterhin das Gangolfstor, die Karmeliterkirche in Bamberg, ferner die Kirche in Waldürn von schwerer Erscheinung und Schöntal dreischiffig mit schlanken Pfeilern. Der Michaelskirche gibt er die Fassade und baut die Klostergebäude. Auch in Ebrach wird er genannt (seit 1686). Der vierte Bruder Christoph geht nach Prag, wo er und besonders sein Sohn Kilian Ignaz eine große Rolle als Spätbarockmeister spielen. Endlich hat Johann († 1726), der 1698 auf Geheiß des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn nach Rom ging, als Stiftsbaumeister in Fulda (seit 1700) dort den Dom, wahrscheinlich nach einem Plan des Carlo Fontana 1704—11 aufgeführt. Neben diesem rein oberitalienischen Kirchentypus mit mächtiger Fassade und großer, aber etwas trockner Raumentfaltung des Inneren hat er in der Abteikirche zu Banz (1710—19) ein sehr schönes Beispiel nicht nur einer Klosteranlage auf beherrschender Höhe (vergl. Melk, als Ganzes von B. Neumann vollendet), sondern auch einer malerischen, mit phantastisch ineinander geschobenen Bauteilen entwickelten Zentralanlage — Zentralkuppel mit zwei Halbkuppeln in Vorraum und Chor — geliefert. 1697 bambergischer Hofbaumeister bei Lothar Franz von Schönborn, kommt er vorzüglich für Schloß Pommersfelden (1711—18) in Betracht, mit Ebrach zusammen bedeutsam für die Entwicklung der Treppenanlagen im großen Vestibül. Auch Schloß Löwenstein in Klein-Heubach begann Johann Dientzenhofer 1723.

Digitized by Google

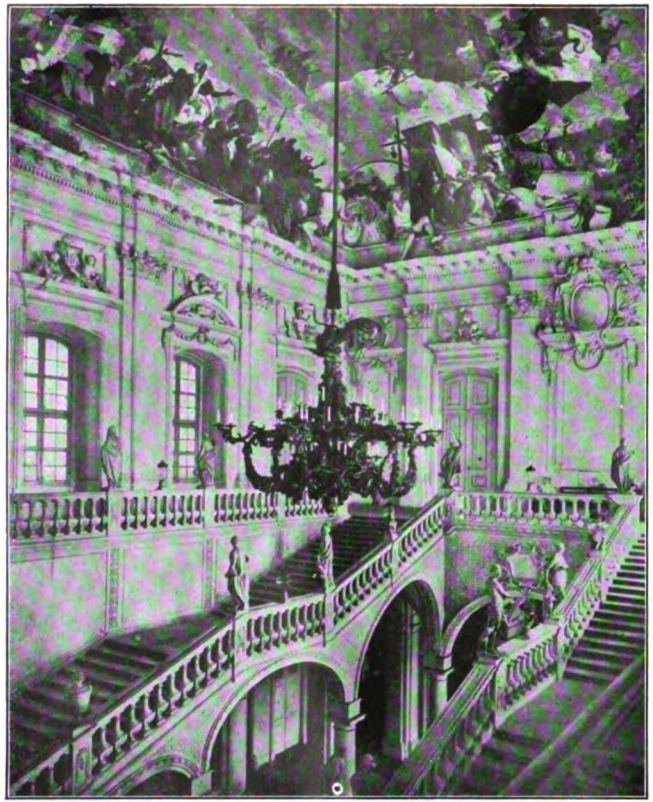


Abb. 312. B. Neumann-Tiepolo, Treppenhaus (1720—52). Residenz, Würzburg.

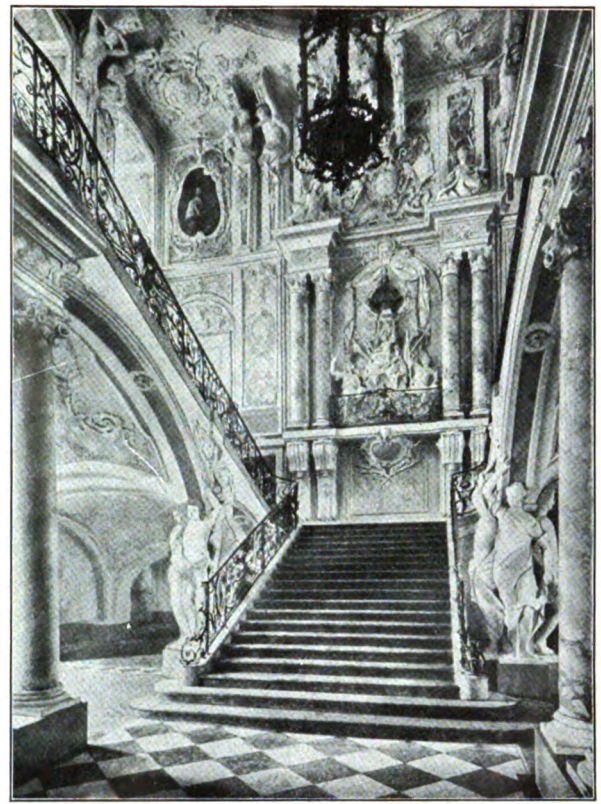


Abb. 313. B. Neumann, Treppenhaus (1743—8). Brühl.

Digitized by Google

Abb. 314. J. B. Fischer v. Erlach, Hofbibliothek (1726), Wien.

Digitized by Google

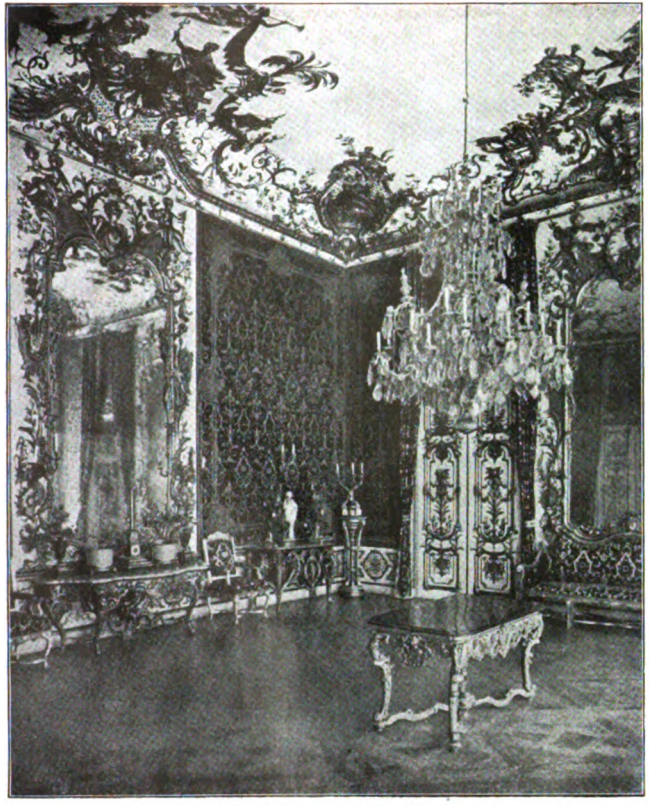


Abb. 315. Fr. Cuvilliés, Reiche Zimmer (1729f.). Residenz, München.

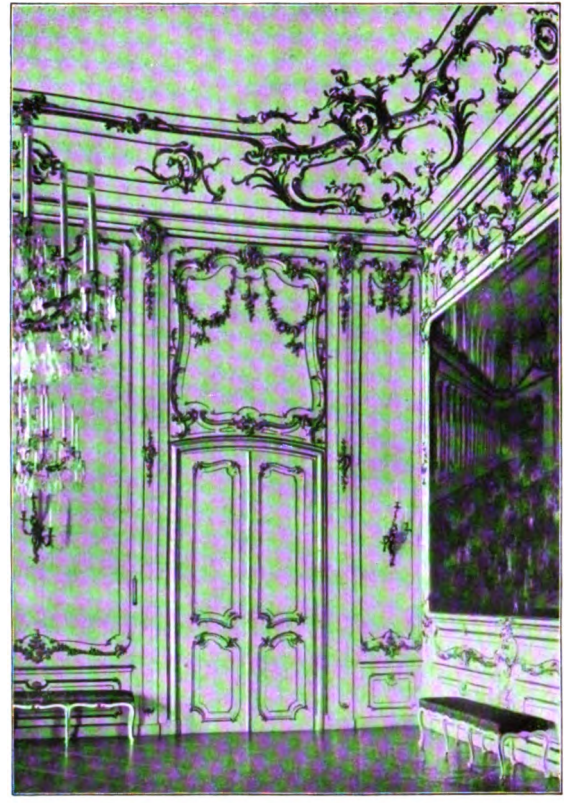


Abb. 316. Pacassi, Interieur (1744). Schloß Schönbrunn, Wien.

Digitized by Google

Abb. 317. B. Neumann-Tiepolo, Kaisersaal (1742—52). Residenz, Würzburg.

Digitized by Google

Abb. 318. W. v. Knobelsdorff, Interieur (1745—7). Sanssouci, Potsdam.

Digitized by Google

Abb. 319. A. Schlüter, Der Große Kurfürst (1698—1709). Berlin.

Digitized by Google

Abb. 320. A. Schlüter. Friedrich I. Königsberg.

Abb. 321. J. Straub, König David (um 1750). Nat. Mus., München.

Digitized by Google

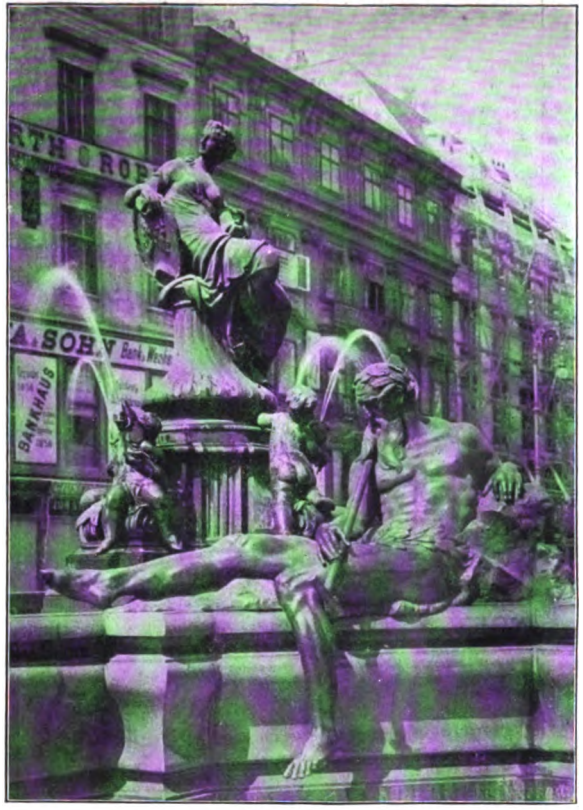



Abb. 322. R. Donner, Brunnen am Neumarkt (1739), Wien.

Abb. 323. M. Mutschele, A. v. Frankenstein (1753). S. Michael, Bamberg.

Digitized by Google

Daneben ist damals in Bamberg-Mainz bei Lothar Franz v. Schönborn, ein Bamberger als Hofbaumeister tätig: Maximilian von Welsch († 1743). Dieser arbeitet zusammen mit Johann Dientzenhofer, so in Fulda, wo er die Orangerie baut, und in Pommersfelden, wo er die Stallungen gegenüber dem Hauptbau zum Abschluß des Platzes vor dem Schluß ausführt. Der Künstler, der sich in seinen Mainzer Bauten, in Fulda (Abb. 309), in Zeichnungen, für Würzburg und in dem Umbau der Benediktinerkirche in Amorbach als ein nüchterner, ganz unter dem Einfluß des französischen Klassizismus stehender Meister erweist, ist stark in Zweifel gestellt. Das große Wort, das er als kurmainzischer Hofarchitekt und General an den Höfen der Schönborn in Mainz, Bamberg, Würzburg führte, scheint nicht allzu berechtigt. Die Urteile der Forschung gehen sehr auseinander. In Mainz wird an seine Stelle der Name seines Nachfolgers, des Freiherrn Ritter v. Grünstein aus Kiedrich, der Erbauer der Ordenskommende (Großherzogliches Palais) seit 1720, des Stadioner Hofes (1728—33) und der Umbauten am Nordflügel des Schlosses, gesetzt; von ihm auch Bruchsal (1720). Bamberg hat Joh. Gott. M. Küchel (1703—69) mit seinen feingliedrigen Bauten der Stadt sein Gepräge gegeben. Von ihm das erzbischöfliche Palais, der feine Ebrachhof u. a.

Welsch hat auch nach Würzburg seinen Einfluß geltend gemacht. Dort hat der aus Bregenz stammende Joseph Greising († 1720) Petrinis schweren Barockstil durch einen in Linien, Gesimsen wie Farben gebrochenen Übergangsstil ersetzt, wie die Peterskirche, das Rückermaingebäude u. a. zeigen. Der Ehrgeiz, das herrlichste Fürstenschloß (Abb. 308) zu haben, packt auch den Fürstbischof Joh. Philipp Franz v. Schönborn (1719—24). In Würzburg sollte eine Stadtresidenz entstehen. Man plant etwas ganz Großes. Eigentümlicherweise erhält ein ganz Unbekannter den Auftrag: Joh. Balthasar Neumann tritt auf den Plan (1687—1753). Von Haus aus Stückgießer und 1712 als Artilleriegemeiner genannt, in den Türkenkriegen und in Wien, wo er die dortige Architektur sorgsamst studiert, erhält er 1720 den Auftrag. Am 22. Mai 1720 ist die Grundsteinlegung dieser Würzburger Residenz, die hier als ein mächtiges Zeitdokument und das Produkt einer außerordentlich lebendigen, geistigen Zeitenergie entsteht (Abb. 193). Neumann hat das auszuführen, was ihm befohlen wird. Der Zusammenfluß des Wiener Barocks mit dem französischen Rokoko vollzieht sich auf natürlichste Weise. Nicht nur der Wiener Hildebrandt, der Bamberger Johann Dientzenhofer und der in Frankreich geschulte Welsch liefern Pläne und Ratschläge, sondern auch von den Franzosen, von Boffrand, liegen Entwürfe vor, und Neumann muß 1723 nach Paris, sich seine Pläne dort korrigieren lassen. Zuerst entsteht der Nordbau, bis 1741 der Mittelbau, endlich 1744 ist das Ganze im Rohbau fertig. Der



Digitized by Google

innere Aufbau hat noch bis 1780 etwa gedauert. Der Stab der Künstler, die beim Ausbau mit tätig sind, ist ein außerordentlicher. Ich nenne nur die Bildhauernamen Auwera und Peter Wagner, die Stukkateure Antonio Bossi, den Meister des lebendigen Hochrokokos, und den klassizistischen Maderno Bossi, den Tiroler Kunstschlosser J. G. Oegg. Unter den Malern stehen G. B. Tiepolo, sein Sohn G. Domenico und Joh. Zick obenan. B. Neumann erhebt sich in seiner übergeistig spekulativen Weise, die uns manchmal freilich in kühler Abgeklärtheit entgegenweht, zu den klassischen Meistern der Zeit. Er ist einer, vielleicht der einzige aller der Architekten der Zeit, der über Ort und Zeit emporragt, schon weil er auch das Problematische der Aufgaben in architektonischer Größe erfaßt hat. Das wird nicht nur in diesem, dem Versailler Schloßbau nachstrebendem Werk, sondern auch in vielen anderen Bauten offenbar. Begründet ist die zusammenfassende Gewalt seines Geistes in dem aufs höchste entwickelten Untergrund der künstlerischen Zeitkultur. Man hat in ihm schon den Handlanger der anderen gesehen; man hat es ihm auch zum Vorwurf gemacht, daß er so wenig auf das Einzelne geht, daß er zwar mathematisch konstruktive Begabung besessen habe, aber das Künstlerische wäre ihm von anderen gegeben. In Hinblick auf all seine vielfältigen Schöpfungen werden wir, wenn wir den höheren Wert der Architektur nicht im Dekorativen sehen, sondern da, wo er wirklich zu suchen ist, in der großen, architektonischen Raumgestaltung. erkennen, daß gerade die struktive Begabung dem Künstler die Mittel an die Hand gegeben hat, seine mächtigen Räume zu schaffen. Auch die Gotik ist eine aus der großen Konstruktion gewachsene Kunst, und sie war doch eine ganz große Kunst. Sein Treppenhaus (Abb. 312) und der Kaisersaal (Abb. 317), beide mit Fresken Tiepolos, und der Weiße Saal sind Leistungen hoher Kunst. Die Schönheit liegt in den Raumverhältnissen, die Kraft in dem struktiven Können. Von seinen Schlössern ist Steinbach (1721—28), ein kleiner Bau mit Doppelflügeln und mit Außentreppe, Werneck (1731—47) in der Entwicklung einer beherrschenden Silhouette von feiner steigender und fallender Schwingung (Abb. 306) sein Bestes. Das Innere bis auf die Kapelle ruiniert. In Bruchsal baute er 1731—33 in den von Ritter v. Grünstein begonnenen Bau das außerordentliche Treppenhaus, sicher in der Reihe der Prunktreppen die genialste Leistung. Auch das von ihm 1743—48 in das von Schlaun begonnene Schloß Brühl eingebaute Treppenhaus (Abb. 313) ist ein Meisterstück. Gerade in diesen Treppenhäusern hat die struktive Begabung ihn erst zu solchen Leistungen befähigt, wiederum ein Beweis, wie sehr höchstes Künstlertum auf entwickelter Geisteskraft aufgebaut sein muß.

Dasselbe tritt aber auch an seinen Kirchenbauten hervor. Die vier Hauptleistungen: Münsterschwarzach (1727—43), Gößweinstein (1730—39),

Digitized by Google

Vierzehnheiligen (1743—72), Neresheim (1745 f.) (Abb. 300/1), die Schönbornkapelle (1720—36), die Paulinerkirche in Trier (1734), Etwashausen, das Käppele bei Würzburg (1747—50) u. a. zeigen eine immer kühner werdende Entwicklung des Gewölbes. Besonders bei den erstgenannten Hauptbauten ist die Verbindung verschieden geformter Raumkörper, der runden, ovalen, elliptischen Kuppel- und Apsidenform mit dem Langbau von genialer Vielfältigkeit. Und diese Kraft des Gestaltens fördert eine Raumentfaltung von unerhörter Leichtigkeit der Verhältnisse, die hochstrebend und leicht irdische Schwere nicht mehr kennen und von herrlicher Durchsichtigkeit wie reicher Schönheit der Lichtbehandlung sind. Mängel im Einzelnen scheinen uns minderwertiger, Interessen für die Nebensachen treten vollkommen zurück. Er liebt sogar klassische, ruhige und feine Formen, wird nie wie Hildebrandt schwülstig, wie Asam phantastisch und überläßt den Dekorateuren diese zweite Arbeit. Aber gerade darum ist er und kein anderer der große Klassiker der Zeit. Seine Kunst ist auch nicht Nachahmung, sondern sie wächst, wie es im Grunde beim großen Architekten sein soll, aus seinem Können, aus seinem architektonischen Realismus. Und dieser architektonische Realismus ist nichts anderes als die Raumkonstruktion. So schließt sich in diesem letzten ganz großen Architekten der Kreis mit der konstruktiv genialen, raumrealistischen Architektur des Mittelalters, der Gotik. Neumann war in seiner Art Kunstdiktator. Als ihn der Anselm Fr. v. Ingelheim infolge von Hintertreibereien fortschickt, beeilen sich die Rheinländer, ihn nach dort zu ziehen. Neben Brühl und Bruchsal stehen große Aufträge des Trierer Erzbischofs, des Franz Georg v. Schönborn, wie die Paulinerkirche und das leider von den Franzosen zerstörte Schönbornlust, neben den genannten Treppenhäusern von Brühl und Bruchsal sind die großen Pläne für Ehrenbreitenstein zu nennen. Aus allen seinen Werken weht uns so etwas wie kühler Hauch einer stark übergeistigen, spekulativen Begabung an. Für Würzburg sind noch Franz Ignaz (1733—85), Balthasars Sohn, der an der Restaurierung der Dome Mainz und Speier tätig war und die Fassade an St. Jakob in Bamberg ausführte, ferner der schon klassizistische Joh. Phil. Geigel († 1800), der in feinem frühklassischen Stil S. Michael, in strengerer Weise Zellingen und die Stephanskirche in Würzburg ausführte, endlich der Residenz die Kolonnaden vorsetzte. Als interessantes Dokument des Klassizismus hat die Innendekoration der Klosterkirche in Ebrach von Mad. Bossi zu gelten.

Seine Schüler haben seinen Stil in den Rheinlanden fortgesetzt. Friedrich Joachim Stengel (1694—1787), der Architekt von Saarbrücken, wo er das Deutschherrenhaus 1735, die Friedenskirche 1743—46, die katholische Kirche 1754—58 als einfachen Saalbau mit Flachdecke,



Digitized by Google

die Ludwigskirche 1758—60 und das zerstörte Schloß 1738—48 ausführte, endlich Schloß Dornburg a. d. Elbe. Ferner J. Georg Seitz, der nach Neumanns Plänen in Bruchsal, Mettlach, Trier, Paulinerkirche (1734), arbeitet. In Trier ist das Schloß mit Treppenhaus in naturalistischem Rokoko von ihm (1756), ferner Schloß Engers bei Koblenz, wo Jan Zick, mit dem er auch in Bruchsal zusammen arbeitet, die Deckenfresken malt. Auch die Rheinlande ergeben sich im Strome der Zeit dem Klassizismus, wie das Schloß in Koblenz von Michael d'Ixnards (1777—86) erweist.

Auch in Westfalen, wo durch die Pictorius, Corfey und Quinters unter holländischem Einfluß die Beverförder und Meerfelder Höfe (um 1702) in Münster gebaut wurden, entwickelt sich z. T. unter Neumanns Einfluß ein feinfühliges Rokoko. Joh. Conrad Schlaun (1649—1773) ist der Hauptarchitekt. In Brühl, wo er arbeitete, kam er wohl mit Neumann in Beziehung. In Münster erbaut er die Klemenskirche 1744—53 als Zentralbau mit Flachnischen, den Landsberger Hof (1752) und den Erbdrostenhof (1754—57) mit flach konkaver Fassade, endlich das Schloß (seit 1787). Er ist ein etwas matter, wenn auch feinfühliger Künstler. Kassel tritt erst spät mit dem französischen Klassizismus auf den Plan, so das Orangerieschloß, Marmorbad von Paul du Roy, und Wilhelmshöhe (1786—1803) von einem Blondelschüler, Salomon Louis du Roy. Auch in Bayreuth ist ein Ausländer Architekt, M. Pierre, der die Eremitage (1720), Orangerie, das Opernhaus (1744—48) mit C. Bibiena und das neue Schloß (1753—54) erbaut.

Von den anderen Künsten in diesem mitteldeutschen Gebiet zu reden, haben wir die eigentümliche Feststellung zu machen, daß die Maler sämtlich aus dem südlichen Deutschland kamen. Außer Tiepolo arbeiteten die beiden Zick, Matthäus Günther in Würzburg; Byß und Urlaub, ebendort sind doch nur mindere Größen. Jan Zick wurde Hofmaler in Trier, nachdem er wie sein Vater in Bruchsal und anderwärts tätig war.

Besser steht es mit der Plastik. Zwei große Künstlerfamilien sind zu nennen. Zuerst die aus Oberösterreich stammenden Mutschelle sind in Bamberg tätig. Johann Heinrich schafft die Kreuzigung auf der Ratsherrenbrücke von 1715, Martin arbeitet das Grabmal des Stadion in der Michaeliskirche (1757) (Abb. 323) und den hl. Sebastian bei der Gangolfkirche. Bonaventura arbeitete am Rathaus. Ein anderer Bildhauer ist dort Ferdinand Tietz († 1777), wäre aber seiner Herkunft nach der Wiener Schule zuzurechnen. Er breitet seine Tätigkeit von Bamberg (Portal an der Michaeliskirche, Statuen in Seehof) über Würzburg, Arbeiten an der Residenz, Altar in Gaukönigshofen und Statuen für Veitshöchheim nach Trier aus, wo er im Schloß die Treppe arbeitet. Er ist ein lockerer Rokokokünstler. In Würzburg sind es die Auwera, aus den Niederlanden stam-

Digitized by Google

mend. Der ältere Jakob ist noch plumper Barockmeister, feiner und lebendiger sein ältester Sohn Joh. Wolfgang († 1756) in seinen schwunghaften Kanzeln in St. Peter oder in Amorbach. und der jüngere Lukas, der nüchterner ist. Hier hat Peter Wagner (1730—1809), der nach Wien zu Moll ging, gewirkt; er gab in Würzburg die Überleitung zum Klassizismus. Seine Gartenfiguren im Hofgarten zu Würzburg und in Veitshöchheim, die Stationen zum Käppele bei Würzburg lassen ihn als feinfühligen, etwas temperamentlosen Meister erscheinen. Als Kunstschlosser ist der Tiroler Joh. Georg Oegg (1703—80), als Künstler noch Markus Gattinger übertreffend, der hervorragendste seines Faches in der Zeit, arbeitet wie Antonio Bossi, der Stukkateur, in einem äußerst lebendigen, schwunghaften, realistischen Kartuschenwerk. Seine Portale am Hofgarten in Würzburg, ebenso wie sein leider verschlepptes, wenn nicht verlorenes Gitter zum Ehrenhof gehören zum Allerbesten der Art. Ebenso ist sein Hauptwerk in Schönbornlust verloren. Antonio Bossi († 1764) hat die Prunksäle der Residenz mit herrlich kraftvollen Stukkaturen geschmückt.

Für Bayreuth sei des Elias Rainz (1694—1752) gedacht, der das Reiterdenkmal des Christian Ernst vor dem Bayreuther Schloß und den Brunnenbau im Erlanger Schloßgarten arbeitete (1706). Er ist abhängig von dem Nürnberger Georg Schweigger (1613—90), der den Neptunsbrunnen in Nürnberg (1660—61) schuf. Als älterer Meister ist für Unterfranken noch Achilles Kern (1607—91), der Sohn Michaels zu nennen, mit seinem trefflichen Grabmal des Melchior von Hatzfeld in der Waldkirche bei Laudenbach im Taubertal (1659—63). Ausgezeichnet malerisch ist er am Grabmal des Domprobstes H. F. van der Leyen († 1684) im Dom zu Mainz, in seiner Weise eines der vorzüglichsten Stücke. In Westfalen sind es die beiden Gröninger, Johann Mauritius (1650—1707) und sein Sohn Johann Wilhelm (1675—1732), die die Münsterer Kirchen mit ihren Altären und Grabdenkmälern schmücken. Der erstere steht mit seinem etwas schwerfälligen Aufbau noch ganz unter vlämischem Einfluß. Seine Grabdenkmäler lehnen sich wie alle diese Prunkgräber der Zeit an die Arbeiten des Vlamen Verhulst an. Sein Sohn macht sich von der unbeholfenen Schwere frei und wird, sicher unter französischem Einfluß, leichter, eleganter in Haltung, freilich auch affektierter im Ausdruck. Im Dom zu Münster wäre das Klaus Plettenberg-Epitaph vom älteren (1706) mit seinen Alabasterreliefs an Alabasterbalustraden zu vergleichen mit den Arbeiten des jüngeren, des Ferdinand von Plettenberg (1712), dem Fredemann-Altar und seinen eleganten Statuen (hl. Barbara u. a.) ebenda.

Auch weiterhin herrscht im Norden niederländischer Einfluß, so bei Jörg Tribb in Celle, Hannover und Lüneburg, besonders in seinen Prunkgräbern in der Stadtkirche zu Celle von 1691 und 1705 von plumper Pomp-

Digitized by Google

haftigkeit. In der Provinz Sachsen war ein Niederländer, Tobias Wilhelmi, an der Kanzel der Jakobskirche zu Magdeburg (1660) und einem Epitaph in Eichenbarleben (1694) tätig. Sein Schüler Michael Helwig hat vielleicht den schönen Taufstein der Heiligegeistkirche in Magdeburg mit derben Putten gemacht; von ihm barock-weiche Epitaphien in Tamsel (1695), Naumburg, Dom (1709), Helmstedt, Hamborgepitaph (1714) und Magdeburg, Dom (1714). Auf die geistvolle Porzellanplastik in Höchst, Frankenthal u. a. können wir hier nicht eingehen.

Begeben wir uns nun weiter nach dem Nordosten, so müssen wir die ganz andere Lage der Dinge feststellen. Nicht nur, daß der Protestantismus viel mehr auf das Einfache gerichtet war, es fehlte dort auch jener alte Kulturuntergrund, der in Österreich, Bayern und Franken wie Rheinlanden mächtige Schulen wie organisches Gebilde emporwachsen ließ. Diese Gegenden, es sind Berlin und Dresden, verdanken ihre künstlerische Größe vielmehr als im Süden, wo auch diese Kunst noch außergewöhnlich viel Volkstümliches hat, besonders in Bayern, einigen ehrgeizigen Herrschergestalten und wenigen genialen Künstlern. In Preußen sind es Friedrich I. (1680—1713), der sein neugegründetes Königtum herrlich ausstatten wollte. Nach dem sparsamen Friedrich Wilhelm I. folgte Friedrich II. (1740—86) als ein geistig außergewöhnlich hochstehender Fürst. Jener fand in Schlüter, dieser in Knobelsdorff seinen genialen künstlerischen Gestalter. In Dresden ist es der pomphafte, prunksüchtige August der Starke (1694—1733), zugleich Polenkönig, der in Pöppelmann und Baehr seine Meister fand.

Beginnend mit Berlin, haben wir dort zunächst das Vorherrschen starker holländischer Einflüsse festzustellen. Es ist ein etwas nüchterner Klassizismus. Joh. Arnold Nering († 1695), der die Parochialkirche als Zentralanlage entwarf (1695), das Charlottenburger Schloß 1695 begann und das Zeughaus wahrscheinlich nach Plänen des François Blondel übernahm. Vollendet wurde es von einem anderen, in Frankreich geschulten Architekten, Joh. von Bodt, der 1701 den Nordbau am Stadtschloß in Potsdam ausführte. Dann aber tritt uns in Andreas Schlüter (1664—1714) aus Danzig eine Künstlerpersönlichkeit ersten Ranges, der größte Barockmeister des Nordens, entgegen. Von Haus aus Bildhauer, ein Sohn des Bildhauers Gerhard und Schüler des Danziger Bildhauers David Sapovius, ist er zunächst für Joh. Sobieski am Warschauer Schloßbau tätig. 1694 tritt er in brandenburgische Dienste und wird mit 1200 Talern als Hofbildhauer angestellt. Er begibt sich 1696 zur Vollendung seiner architektonischen Studien nach Italien, um 1698—1706 am Schloßbau tätig zu sein. An diesem 1538 von Kaspar Theiß begonnenen Bau führte er den Südost- und Nordflügel des zweiten Schloßhofes aus. Vorzüglich die beiden wuchtig

Digitized by Google

mit mächtigen korinthischen Säulen gegliederten Treppenhäuser (Abb. 311) atmen den Monumentalgeist des römischen Barocks. Hier wie auch in den Zimmerdekorationen (Rittersaal u. a.) offenbart er sich als der geborene Plastiker von einer der italienischen, plastischen Gestaltungsenergie verwandten Kraft und Fülle. Die alte Post und die Loge-Royal-York in der Dorotheenstraße (1712) sind weitere Bauten. Am gewaltigsten aber erhebt sich der seit der Münzturmaffaire vom Schloßbau abgesetzte Meister in seinen Skulpturen. Die Masken sterbender Krieger am Zeughaus zeigen französischen Geschmack. Zusammen mit dem Bronzegießer Johann Jacobi schafft er das lebendige Standbild Friedrichs III. in Königsberg (Abb. 320) ein, kühn bewegtes Stück, das stark an französische Vorbilder, das Ludwigs XIV. von Bogaert erinnert. Dann aber hat er 1698—1709 mit Jacobi das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten (Abb. 319) geschaffen. Mark Aurel und Ludwig XIV. Girardons mögen gewirkt haben. Aber es erscheint so, wie es dasteht, das monumentalste Reitermonument des Barocks, wuchtig und groß in den Formen, lebendig in der Bewegung, charaktervoll und königlich bewußt in Ausdruck und Geste ist es das Meisterstück der Plastik jener Zeit. Die Sklaven wurden 1709 fertig, ebenso die Reliefs (letztere nach J. F. Wenzel). Als weitere Arbeiten ist das Wandgrab des Ehepaares Männlich in der Nikolaikirche (1700), die Kanzel in der Marienkirche (1703), das Grabmal des Söhnchens des Kronprinzen in der Domgruft (1708), endlich die Büste Friedrichs I. gearbeitet. 1713 verließ Schlüter Berlin und ging nach Petersburg, wo er 1714 starb.

Den Schloßbau übernahm 1707 Joh. Friedrich Eosander von Goethe (1670—1729), der, schwedischer Ingenieurkapitän, 1692 nach Italien und Frankreich ging; 1699 wird er Hofbaumeister in Berlin. 1713 tritt er wieder in schwedische Dienste und geht 1729 nach Dresden. Er vollendet das 1695 von Nering begonnene Charlottenburger Schloß, es im Untergeschoß der Gartenseite innen im frühen Rokoko ausstattend. Von ihm ist auch Schloß Monbijou (1703). Er ist strenger und weniger großartig als Schlüter.

Mit Friedrich dem Großen nahm die Kunst nach einer Pause einen gewaltigen Aufschwung. Seinen persönlichen Neigungen entsprechend zog die französische Kunst in Berlin ein. Georg Wenzel von Knobelsdorff (1697—1753) wurde der geniale Gestalter seiner reichen Phantasien. Das frühe Schloß Rheinsberg (1734—39) ist freilich noch mehr barock; das Opernhaus (1743) ist absichtlich klassizistisch außen als Tempelfassade — man plante ein großes Forum Fridericianum —, im Innern aber schon von reichem Rokoko. Umbauten am Neuen Schloß in Charlottenburg (1740—43) zeigen außen ebenfalls strengen Klassizismus, im Innern aber schon sprühendes Rokoko. Auch beim Stadtschloß in Potsdam führte er 1745—51 große Umbauten aus, auch hier außen streng, innen überreich.

Digitized by Google

Dann hat er in seinem bedeutendsten Werk, dem Schloß Sanssouci (Abb. 318), diesen Gegensatz ganz gebrochen. Er führte hier 1745—47 nach des Königs Wünschen eine geradezu ideale Sommerresidenz auf. Eingeschossig, mit elliptischem Kuppelsaal als erhöhte Mitte und an den Ecken zwei Rundzimmern ist es in dem feinen Zusammenspiel der Linien und architektonischen Formen als Bekrönung einer entwickelten Terrasse einer der entzückendsten Landsitze überhaupt. Der König selbst strich die nüchternen Pfeiler und ersetzte sie durch Hermenpilaster, wodurch der französische Charakter auch außen durch einen mehr deutsch barocken Geist ersetzt wurde. Neben Bormann, Büring, Hildebrand, Neehl waren auch Franzosen, der Maler A. Pesne und der Bildhauer Adam, behilflich.

Bald aber siegte auch in Berlin der Klassizismus; der sogenannte Zopfstil. Noch rokokomäßig ist das Neue Palais in Potsdam von Büring und Manger (seit 1755). Mit dem Mannheimer Karl von Gontard (1731—91), der, zuerst in Bayreuth tätig, sich in Paris weiterbildete, ist das Rokoko erledigt. Seine Communs (1655—59) zeigen tempelartige Fassaden über schwunghafter Doppelfreitreppe verbunden mit Kolonnaden. Die in Frankreich vordringenden Neigungen nach großen Platzanlagen treten an der Ausstattung der Kirche am Gendarmenmarkt mit Tempelfassaden und Kuppeltürmen (1780—85) und an den Kolonnaden der Königskirche (1778—79) hervor. Sein letztes Werk ist das Marmorpalais in Potsdam (1787).

In Dresden hatte italienisches Barock Einzug gehalten. Das Palais im Großen Garten (1679—80) von Joh. Georg Starke ist nach Genueser Vorbild mit eingezogener Mitte, die von einem Prunksaal eingenommen wird, und zu der Freitreppen führen (Abb. 308). Corradini und Balestra führten die Gruppen im Garten aus. Dann tritt Matthäus Daniel Pöppelmann (1662—1736) mit seiner genialen Zwingeranlage, die als großer Festsaal im Freien für öffentliche Spiele geplant war (1711—22) hervor. Hier hat er zusammen mit dem Bildhauer Permoser eine glänzende Platzdekoration geschaffen. Der Grundcharakter ist noch barock. Schwere Plastik, feste Karyatiden, sinnlich volles Rankenwerk und kraftvolle Profilierung halten die rahmenartig den Platz umfassenden Gebäude (Abb. 307). Die Verbindung von reicher sinnlicher Ornamentik mit fester Form wird auch architektonisch durch die Pavillons, die vier Saalbauten, deren je einer dem Jupiter, Neptun, Vulkan und Apollo geweiht ist, gewonnen. Es ist eine in ihrer Weise nie wieder übertroffene, geniale Anlage. Schon früher hatte Pöppelmann Palais Taschenberg (1707) mit hübschen Wandbrunnen von Knöffler gebaut, war am Schloß zusammen mit Leplat tätig, erbaute seit 1715 am Japanischen Palais den Elbflügel und den Arkadenhof; auch die Gartenanlage ist von ihm. Anderes baute Longuelune. Neben ihm treten zwei Kirchenbauarchitekten auf, von denen jeder einen Typus repräsen-

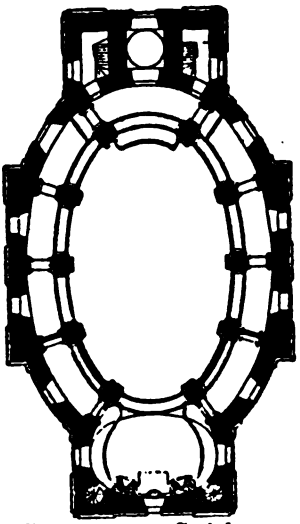
Digitized by Google

tiert. Georg Baehr (1666—1738) hat mit seiner Frauenkirche (1726—40) in ihrer auf quadratischem Grundriß (Abb. S. 490) und zehn Pfeilern ruhenden Kuppelanlage die geniale Lösung einer protestantischen Kirche geschaffen. Auch außen wirkt die mächtig aufgerichtete steinerne Kuppel monumental in der beherrschenden Massigkeit (Abb. 292), in der Kühnheit und Geschlossenheit der Zentralanlage eine der vollkommensten Leistungen. Andere Kirchen von ihm in Schmiedeberg (1713), Hohnstein (1725). Als Palastbau ist das kräftig geformte und sehr bewegte Hôtel de Saxe von großer Wirkung. Neben Baehrs Frauenkirche gehalten, wirkt die katholische Hofkirche von Gaetano Chiaveri (1738—46) in römischen Formen, aber in der Anlage z. T. an gotische Kapellen z. T. an die Versailler Schloßkirche erinnernd, immerhin als geistvolle Leistung wesentlich lockerer und charakterisiert gegenüber der protestantischen Einfachheit katholische Prunkhaftigkeit. Lorenzo Mattielli führte die 59 Statuen der Dachbalustrade aus. Mehr als Palastarchitekt ist der etwas matte Joh. Christoph Knöffel (1686—1752) zu nennen. Von ihm ziemlich kräftig das frühe Kurländer Palais (1728), ferner die Paläste Cosel (1744) mit liniengegliedertem hohem Mittelteil, Brühl in einfach zarter Gliederung, etwas matt wirkend. Dann aber trat auch in Dresden mit Krubsacius (1718—89) der Klassizismus auf den Plan, so in seinem Palais des Chevaliers de Saxe (1764—70) oder dem Landhaus von 1776 u. a. von gesuchter Einfachheit.

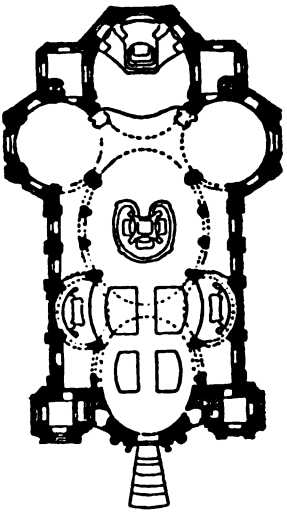
Die Bildhauer der norddeutschen Gruppe zusammenzufassen, haben wir die eine bedeutsame Figur, den Vertreter des plastischen Barockgeistes, Andreas Schlüter, schon besprochen. Neben ihm ist der Tiroler Balthasar Permoser (1651—1732) die bedeutendste Figur. In ihm lebt Berninis Geist der großen, weich geformten, sinnlichen Plastik und seine technische Geschicklichkeit weiter. Sein Kurfürstinnengrabmal im Dom zu Freiberg i. Sa. (1703—04) wirkt in der weichen, süßen Sinnlichkeit überraschend; Einflüsse von Böhmen her kommen hinzu. In seinen Bahnen ging der Dresdener Knöffler (1715—79). Von den Porzellanbildhauern sei vorzüglich Joh. Joachim Kaendler (1706—75), der für die Kgl. Porzellanmanufaktur in Meißen — Joh. Gottfr. Böttger († 1719) fand 1709 die erste Porzellanmischung — die dritte plastische Epoche begründet und eine mehr barocke Schwere vertritt. Joh. Fr. Eberlein schuf seine Trachtenstücke († 1749). Ihm folgt Friedr. Elias Meyer als feiner Rokokomeister, der 1761 nach Berlin geht und mit seinem Bruder Wilhelm Christian reizende Schäferfiguren schafft.

So klingt im kleinen Porzellangruppenstil formstarke Renaissance, körperschweres Barock aus. Überall Entäußerung der Form, Auflösung der Monumentalität Abstraktion ins Irrationale. Das war das Grab der bildenden Kunst, die nun einmal von der Sinnlichkeit der Erscheinungen ausgeht.

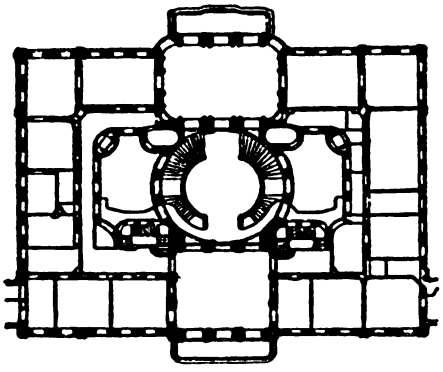
Digitized by Google



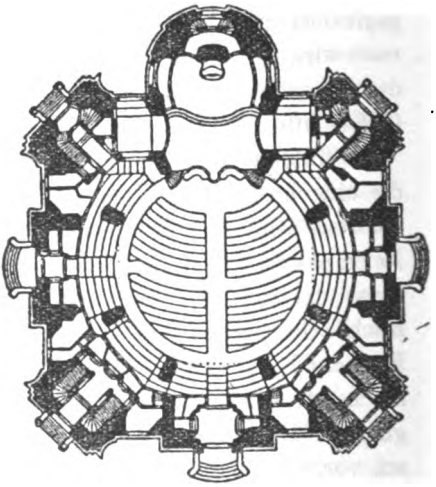
J. Zimmermann, Steinhausen.



B. Neumann, Vierzehnheiligen.



B. Neumann, Bruchsaal, Treppenhaus.



Georg Baehr, Frauenkirche, Dresden.

---

## 30. Unendlichkeitsgefühle im deutschen Rokoko.

Die Fülle der Aufgaben waren der Entfaltung in Deutschland äußerst günstig. Frankreich hat nur ein Paris, ein Versailles, und auch dieses Versailles ist doch nur Stückwerk. Deutschland hat viele Fürsten, viele Residenzen und viele Schlösser glänzendster Art, und manches ist ein

Digitized by Google

Meisterstück aus einem Guß. Frankreich hat eigentlich nur den Palastbau und auch nur eine treibende Kraft, eine Quelle, aus der alles fließt. Das ist der eine, wenn auch noch so selbstherrliche König und seine Akademie, die alles vergewaltigen wollte. In Deutschland ist reger Wetteifer an vielen Orten, und vielerlei Mächte sind tätig; und auch der Kirchenbau findet glänzende Entfaltung. Vorzüglich aber verschließt sich Deutschland nicht so hartnäckig und fatalistisch doktrinär gegen die treibende Entwicklung des Barocks. So kam es, daß der aus Italien drängende Strom sich gerade in Deutschland fortsetzt und hier eigentlich die letzte Lösung des barocken Strebens gefunden wird, die der restlosen Verschmelzung aller Künste in einem Thema und der Einigung aller künstlerischen Wirkungsmittel in der hohen Aufgabe einer malerischen Architektur.

Aber nun gilt es, die prinzipiellen Fragen als Ganzes herauszuheben. Die beiden Hauptthemen sind, wie gesagt, Kirchenbau und Schloßbau. Beginnend mit dem Kirchenbau, erscheint dieser als reiner Repräsentationsbau und als solcher an die Tradition, an die im italienischen Barock gewonnene Weise gebunden. Wir sahen, daß italienische Künstler italienische Formen nach dem Norden brachten. Aber schon in Italien hatte sich das Thema deutlich gespalten: Langbau und Zentralbau. Nachdem letzterer in der Renaissance die Führung hatte, war mit dem Gesutypus der Langbau wieder aufgenommen. Beide Bauformen haben einen harten Kampf gegeneinander geführt. Auch in Deutschland. Das zeigen uns zunächst die von Italienern errichteten Kirchen, wie die Theatinerkirche in München (Abb. 293) von Barelli-Zuccali, die Dome zu Salzburg von Solari und zu Passau von Lurago und Carlone oder die St. Haug-Kirche in Würzburg von Petrini (Abb. 294). Es sind tonnengewölbte, in Passau mit Kuppeln gewölbte Langhäuser, mit Vierungskuppel und Querschiff in mehr oder weniger strengem Stil. Das Bedeutsame dieses italienischen Barocks bleibt die strenge Architektonik, in der sich der Langbau auf mächtigen, festen Pfeilern aufrichtet und die Kuppel über der Vierung ersteht. Das ist auch bis zuletzt plastische Raumrealität. Auch die deutschen Architekten italienischer Schulung halten sich an das Schema, wie die Vorarlberger Meister, die Beer, Thumb, Moosberger, die in ihrem Vorarlberger Münsterschema den Typus spezialisierten durch ein starkes Querschiff und die typische Verwendung von Emporen, die im Querschiff balkenartig heraustreten. Dabei bleiben die Linien und Formen von einer ruhevollen Schwerfälligkeit, die durch ein massiges Akanthusblattstuckwerk noch untertsützt wird. Ähnlich barock und massig ist zunächst die Wessobrunner Schule, der Johann, Franz und Joseph Schmuzer, in ihren Stuckdekorationen mit Akanthus, Girlande und Muschel, wenn sie sich auch nicht an ein strenges Grundrißschema bindet. Dann aber, nachdem hier das eine Hauptmotiv des Barocks, das der

Digitized by Google

Massigkeit in z. T. recht plumper Weise aufgenommen war, entwickelt sich auch das andere schon im italienischen Barock auftauchende Motiv der Bewegung, das der Kurvenschwingung, die das Ganze belebend durchdringt. Und zwar wird es zunächst am Bewegungsspiel schwingender Gesimse wirksam, wie es Prandauers Kloster Melk-Kirche vorzüglich zeigt (Abb. 295). In einem schwingenden Rhythmus vorquellender und zurückgehender konvexer und konkaver Linien, die in den Emporen und Gesimsen über den Seitenschiffen ringsherum laufen, wird die Baumasse zu einer lebendigen Materie, die bewegt und weich besonders den Charakter der Einheitlichkeit betont. Keine Einzelform, auch kein Einzelraum steht für sich da, sondern alles wird vom Bewegungsdrang des Ganzen umschlungen und durchdrungen. Im Prinzip münden wir da im Ziel des Rokokos, das die Verschmelzung aller Teile zu einer absoluten, ausgesprochen malerischen Einheit erstrebte.

Daneben aber hatte der Zentralbau eine eigene Entwicklung ähnlicher Art durchgemacht. Von Anfang an muß festgestellt werden, daß entgegen dem französischen Prinzip, das die strenge Isolierung der einzelnen Raumformen gegeneinander anstrebt, die Tendenz vorherrscht, die beherrschende Macht eines Raumganzen, des Zentralraumes, zu gewinnen. Vor allem Fischer von Erlach in Wien arbeitet darauf hin. Wenn in Salzburg noch die tonnengewölbten Teile des auf griechischem Kreuz aufgebauten Baues der Mittelkuppel das Gleichgewicht halten, so sehen wir in der Karl Borromäuskirche den ovalen Kuppelraum zu monumentaler, beherrschender Größe anwachsen. Was Raumbewertung betrifft, ist über diese machtvolle Ausgestaltung eines Raumes nur noch in Baehrs Frauenkirche zu Dresden (Abb. 292, Seite 490) Gleiches geleistet worden. Auch Ettal, auf alter Grundlage errichtet, wäre zu nennen. Im übrigen tritt ähnlich wie im Barock Borrominis das Spielen mit komplizierten Raumformen und Schnitten hervor, wie in der Klosterkirche zu Banz von Joh. Dientzenhofer, ohne daß freilich eine beherrschende, freie Wirkung gewonnen wird. Aber die Langbauanlage war nicht so schnell erledigt; sie drängt sich immer wieder vor. J. Michael Fischer in München sucht nun auch dann, wenn er an das Langbauschema gebunden war, die Zentralanlage durchzusetzen. So spielt er in Dießen gegen den gestreckten, mit Arkaden gegliederten Hauptraum (Abb. 297) wirkungsvoll eine beherrschende Kuppel im Chor aus. In Murnau und Ingolstadt entwickelt er mächtige Kuppelräume. In Berg am Laim scheint er in dem strengen Hintereinander zweier Kuppelräume auf ein französisches Vorbild zurückzugehen. Offenbar hat er an den Franzosen seinen Sinn für architektonische Klarheit erzogen. Wenn er gar basilikale Anlagen auszubauen hatte, wie in Rott und Ottobeuren, bringt er ein vielfältiges Kuppelsystem, dort mit mächtig überherrschendem Zentral-

Digitized by Google

kuppelraum, dem in der Länge vorn und hinten eine kleine Kuppel zugefügt wird, hier vier Kuppeln kreuzförmig sich zur Zentralkuppel gruppierend. Peter Thumbs St. Gallen (S. 474) ist ein feines Beispiel, wie bei sehr gestreckter Anlage die Mitte durch Kuppel mit Umgang stark betont ist (Abb. 301). Dem basilikalen Langhaus ist als Querschiff ein breitelliptischer Kuppelraum mit Umgang vorgelegt, der die Raumwirkung in sich konzentriert und so die Zentralbauform zur herrschenden macht. Zimmermanns Steinhausen (Abb. S. 490) zeigt einen ovalen Kuppelraum.

Herrscht hier immer ein stabiles Verhältnis der Teile zueinander, in dem jede Raumform sich klar vorführt, so hat B. Neumann in der Verschmelzung der verschiedenartigsten Raumformen zu einer beherrschenden Raumeinheit, wo man nicht von Zentral- oder Langbau reden kann, sondern von dem malerischen Gesamteindruck der lichten Weite beherrscht wird, das Genialste geleistet. Münsterschwarzach zeigt noch Basilikaform mit Kuppel, Tonnen und Stichkappen, Paulinerkirche-Trier und Gößweinstein Langbau mit Einzelkuppeln. Vierzehnheiligen (Abb. 300 u. Seite 490) aber entfaltet den Langbau mit Querschiff als Komplex von drei ovalen und zwei Rundkuppeln, die durch eingestellte Säulen Umgänge und Emporen erhalten. Die Verschmelzung ist vollkommen, und dazu ist durch ganz großzügige, hoch emporstrebende Gewölbeformen, durch kühnes Überschneiden und Ineinandergreifen der Räume eine geniale, malerische Wirkungseinheit gewonnen. Wir spüren deutlich, daß der Rokokoarchitekt ganz entgegen dem früheren architektonischen Gestalten mit streng logisch aufgebauten Raumformen ein Künstler ist, der auf Gesamtwirkungen in malerischer Durchsichtigkeit hinarbeitet. Man kann Neumann den Ruhm nicht versagen, daß er im Formen leicht konstruierter Räume und Gewölbe — er war ein fabelhafter Techniker — zu wundervoll leichten Raumgebilden kommt. Das Licht strömt in hellen Fluten in diese imaginären Raumgebilde, ohne daß wir die Fenster sehen, durch die es eindringt. So ist eine magische Wirkung von einzigartiger Zartheit und Durchsichtigkeit, unterstützt durch feine Tönungen der Pfeiler und Gewölbe, durch das schwingende Linienspiel der Kartuschen und Ranken im eleganten Stuckwerk, entstanden. Aber Neumann strebt weiter. In Neresheim (Abb. 300) will der Künstler beinahe sich selbst überwinden und alles jenes Prunken mit komplizierten Raumgebilden und überreichen Einzelformen in der großen, architektonischen Raumeinheit besiegen. Herrlich leichte, hochschwebende Kuppeln reihen sich aneinander, die mittlere durch aufstrebende Pfeiler, die einen Umgang bilden, herausgehoben. Es resultiert eine architektonische Schönheit von kaum wieder übertroffener Raumweite. Man kann fast schon von Verzicht auf Rokokoschnörkelwerk, von einer Rückkehr zum Klassizismus, aber in einer noch rokokomäßigen Leichtigkeit, reden. Es ist vielmehr

Digitized by Google

klassisches Rokoko B. Neumann erscheint als der große Klassiker im Kirchenbau des Rokokos. Im Reichtum an Einzelformen wird er gewiß von anderen, etwa den bayerischen Meistern Asam und Zimmermann übertroffen. Er steht sogar der Ausstattung mit besonderer Gleichgültigkeit gegenüber. Aber nicht übertroffen ist er als Architekt und Raumgestalter. Sein Können kommt aus der Größe seiner konstruktiven Ideen und Gedanken, aus seinem architektonischen Begreifen. Und darin berührt er sich mit den großen Architekten des Mittelalters, der Gotik. Über barocke Effektsucht und Äußerlichkeit hinausgehend, gewinnt er wieder im Kirchenbau den großen, konstruktiven Raumgedanken. So schließt sich gewissermaßen in ihm der Kreislauf der Dinge, der, von der hohen, mittelalterlichen Architektur ausgehend, zum Rokoko führte. Es ist der Kreis der abendländischen Kunst.

Geistiges Vermögen, leidenschaftliches Wollen und klare Bewußtheit strahlen aus diesen wie aus allen großen Schöpfungen des Abendlandes. Entgegen den verschwommenen, halbträumerischen Klängen des Orients, wie sie uns in der Hagia Sophia zu Konstantinopel (Abb. Bd. I) umzittert, umflimmert, klingen hier die großen Tonakkorde, die Melodien des Abendlandes. Es war in Deutschland die Zeit der großen Musik der Bach und Händel, der Gluck und Mozart, der Haydn und Beethoven. Das ist Raummusik allerhöchster Art, ist die äußerste Verschmelzung, die des architektonischen Raumes mit dem kosmischen All. So klingt also auch hier das malerische Allgefühl der Germanen, das in der niederländischen Malerei einst so herrliche Gestaltungen gezeitigt hatte, durch und wird sieghaft auch in der Architektur. Diese architektonische Raumkunst ist in innigster Verschmelzung mit dem malerischen Raumgefühl eine architektonische und eine malerische Schönheit zugleich. Alle Plastik scheint besiegt, keine Einzelform ist für sich mehr da, alles ist verschmolzen und verbunden, belebt und durchgeistigt wie einst in der Gotik. Das war ein Himmelstreben, dem leider der jähe Absturz folgte. Gewiß packt uns, besonders wenn wir in das lichtdurchflutete, lichtaufgelöste Vierzehnheiligen treten, das Gefühl, daß hier in der Verschmelzung von architektonischem Raum und Allraum, von architektonischer Form und Lichtatmosphäre der Schritt in die Abstraktion getan ist, in jenes Hinüberträumen ins All, ins Nichts, von denen uns nur schwer der Weg in die Wirklichkeit zurückführt. Neumann zu Ehren sei zugefügt, daß er in Neresheim den Weg zu einer ruhevollen, monumentalen und klaren architektonischen Gestaltung zurückgefunden hat. Freilich die Zeit hört mit ihm auf, groß zu sein. Deutschland ergibt sich wieder dem französischen Klassizismus.

Wir haben bei alledem nur von der großen Innenraumgestaltung gesprochen, und mit Recht; denn diese Rokokokunst hat ihr Höchstes in

Digitized by Google

der Innenraumgestaltung geleistet. Freilich müssen wir uns über das Ziel dieser Entfaltung des Innenraumes klar werden. Es war ein wesentlich anderes als das der Gotik, die ja auch den Innenraum gestalten wollte. Wenn aber für die mittelalterliche Kunst die Architektur Realisierung des Grundrisses genannt werden kann, so geht das Rokoko auf Entfaltung des Aufrisses und Aufbaues im Inneren. Es ist jetzt, freilich im höchsten Sinn des Wortes Kulissenkunst. Wie sich das Innere mit Hilfe von Überschneidungen und Durchblicken, durch Hintereinanderschieben verschiedenfacher Raumgebilde zu einer möglichst reichen, vielfältigen, optischen Erscheinung entwickelt, das interessiert diese Rokokomeister, nicht der Grundriß. Welches Grundrißschema sie auch vorgesetzt bekommen, sie suchen es immer in geistvoller Weise zu einem schillernden Bild zu verschmelzen. Das bedeutungsvollste Mittel dazu ist die Entwicklung des Pfeilerwerkes in diesem Sinne. Damit ist die ausschlaggebende Umgestaltung des Grundrisses angegeben. Die Seitenkapellen verlieren ihre selbständige Bedeutung; sie öffnen sich, zumeist mit Emporen, weit nach dem Hauptraum. Die Zwischenwände werden zu einem mächtigen, sich perspektivisch hintereinander schiebenden Pfeilerwerk. Besonders Zimmermann war ein Meister der Kulissenkunst. Es kommt ein immer stärkeres Schwingen nicht nur in die Gesimse und Emporen, sondern auch in dies ganze Kulissengebilde. Zur weiteren Lockerung werden die Wände aufgelöst und aus den geschlossenen Kulissen werden freistehende Pfeiler. Die Macht der Verschmelzung und Auflösung zugleich steigert sich. Noch mehr als vorher werden nun die freistehenden Pfeiler von der schwingenden Bewegung ergriffen; sie werden verschoben und schräg gerückt: fast will ein Schwanken, ein Wellen und Wogen in diese lockeren, schlanken Stützen, diese Gesimse und Emporen kommen. Allein die flutende Kraft des Lichtes, das durch unsichtbare Fenster überreich eindringt, scheint die magische Gewalt in diesen herrlichen, in Atmosphäre gelösten Räumen zu besitzen. Wir sind auch da wieder in Vierzehnheiligen (Abb. 299) angelangt. Neresheim (Abb. 300) schiebt die Pfeiler wieder weiter an die Wand, vermeidet das Kulissenspiel. Das ist schon Wandlung (vgl. die Grundrisse S. 490).

Es wäre im Einzelnen interessant, zu verfolgen, wie das Äußere sich entfaltet, von der Doppelturm- und Einturmfassade zu reden. Das wichtigste Charakteristikum für das deutsche Rokoko ist das Herauswachsen von innen nach außen. Als die Kurvenschwingung der Räume sich im Innern durchgesetzt hatte, übertrug sie sich auch auf die schwingende Belebung, und zwar nicht nur der Außensilhouette, sondern auch der Außenmaße, indem die Kurve sich auf das räumlich plastische Vor- und Zurückweichen der Fassade übertrug. Fischer von Erlach hat besonders an seiner Salzburger Collegienkirchfassade in der Entwicklung des rund

Digitized by Google

vordringenden Mittelteiles den Widerhall der inneren Zentralanlage zum Ausdruck gebracht; dann zieht sich die Fassade konkav ein, und zwei weich geformte, reich modellierte, schwunghafte Türme flankieren den Bau. Die Karl Borromäus-Fassade (Abb. 291), an sich in der glanzvollen Entwicklung der Kuppel mit schlanker Trommel vorzüglich, zeigt in dem Vorsetzen einer nüchternen Tempelfassade etwas Fremdes, was man ihm gerne abspricht. Prandauers Melk-Fassade oder die fein gegliederte Fassade von St. Gallen (Abb. 288) ist ein wunderbarer Reflex des Innenraumes in seiner Weichheit und Schwingungsmelodie. Man halte einmal eine schwergegliederte Spätrenaissancefassade, etwa die der Hofkirche zu Bückeburg von 1613 (Abb. 287) daneben, um das Schwere, Unbewegte dieser vorgestellten Schmuckfassade festzustellen und die leichte Lebendigkeit des organischen Aufbaues an der in schlanken Türmen und schwingenden Formen sich aufrichtenden Rokokofassade (Abb. 288) schätzen zu lernen. Oder um auch die in die Straßenflucht eingegliederten Fassaden zu nehmen, halte man die ganz im Geist des römischen Barocks aufgerichtete Fassade von Neumünster, Würzburg, von 1711 (Abb. 289) neben die Joh. Nepomukfassade des Asam in München von 1733 (Abb. 290). Hier wird man ganz die Überwindung der steinernen Massigkeit im Kurvenspiel des Rokoko feststellen. Ettal, Weingarten, Einsiedeln sind entwickelte Breitfassaden von weicher Formgebung. Grüßau, Banz, Vierzehnheiligen u. a. sind hochstrebende Vertikalfassaden. Der feinen Einturmfassaden B. Neumanns können wir nicht näher gedenken. Auch hier belebt sich der Bau, je später um so leichter, mit Linienkurven, während in den älteren Anlagen die Massenbewegung stärker betont wird.

Endlich jedoch wäre der Dekoration zu gedenken. Als Erbteil des italienischen Barocks hatten die Vorarlberger Meister und die der Wessobrunner Schule ein stark plastisches, in der Verarbeitung noch schwerfällig unbewegtes Stuckornament übernommen. Akanthusblatt, Muscheln, Girlanden in hängender Massigkeit waren es gewesen, womit sie die geraden Wände, die Bogen und Pfeiler, die Rippen der Gewölbe und die Kuppeln schmückten. Die organische Verbindung, das Verwachsen mit den architektonischen Formen war noch nicht gewonnen. Hildebrandt und Prandauer brachten schon eine schwunghaftere Belebung in das Spiel der Ornamente, wenn auch der Charakter besonders bei Hildebrandt kein einheitlicher ist, indem wir neben schweren Barockmotiven überraschend feinfühlige Frührenaissancemotive, neben massivem Volutenwerk zartes Pilastersystem und kleine Nischen verwendet sehen (vergl. Saaldekoration Salzburg oder Mirabel). Wesentlich einheitlicher (Abb. 295) ist Prandauers Kirchendekoration, wo das Prinzip der Kurvenschwingung auch die Ornamente fortreißt.

Dann aber bringen die in Italien geschulten Asam die illusionistische

Digitized by Google

Weise der Raumdekoration und Freskenmalerei, die sie bei den Cortona, Gauli, Bacciccio, Pozzo u. a. gründlich kennen lernten. Sie verbanden sie in höchst geistvoller, leidenschaftlicher Weise mit dem französischen Kartuschenwerk der Dekoration, der Stukkaturen und Rahmen, wie es damals Cuvillié nach München gebracht hatte. Das Resultat ist das speziell bayerische Rokoko, dessen frische Natürlichkeit und übersprudelnde, üppige Überfülle der Phantasie beinahe einzig in der Geschichte der Kunst dastehen. Hier nun wird dank der malerischen Kraft, mit der sie alles in einen Schwung, besser gesagt, in ein optisch koloristisches Spiel hineinarbeiten, die Verschmelzung von Architektur, Plastik und Malerei vollkommen. Der Raumrealismus und der Illusionismus der Italiener verbinden sich mit dem Linienrhythmus und dem Schwingungsspiel der Franzosen zum deutschen, malerischen Rokoko, das vorzüglich Lichtphänomen, optisches Ereignis sein will. Die Joh. Nepomuk-Kirche in München (Abb. 296) ist eine Art Juwel: innen schillernd wie glänzender Edelstein, außen von leichter, eleganter Fassung. Im Innern würde ein Vergleich mit der Schloßkapelle in Versailles den Fortschritt ins Phänomenale, optisch Illusionäre gegenüber der strengen Ordnung im französischen Klassizismus offenbaren. Es scheint eine vollkommene Auflösung eingetreten zu sein. Nichts Faßbares mehr ist da, alle Begriffe, Einzelbegriffe sind geschwunden: nicht Säule oder Gesims, Fenster oder Portal, Wand oder Decke, Kuppel oder Tonne, selbst nicht mehr der Begriff der faßbaren Raumrealität gelten noch. Alles ist in der koloristisch malerischen Vision in das Unfaßbare, Unbestimmbare erweitert und aufgelöst. Diese kleine Kapelle gewinnt in der Überfülle und Leichtigkeit zugleich ungeheure Weitungen.

Das ist deutsches Rokoko. Nicht die Massigkeit des italienischen Barocks, nicht die feinlinige Sentimentalität des französischen klassizistischen Rokokos sind das Ziel dieser Kunst. Als Stukkateure ist besonders die Familie der Feichtmayer anzuführen, die das Cuvilliésche Rokokowerk in ihrer Weise verarbeiteten. Diese Phänomenwirkung erhöht sich aber ins Märchenhafte, wenn wir einmal weitab vom großen Getriebe in stiller Waldeinsamkeit durch solch schlichten Klosterbau gelockt in solch herrlich schillerndes, malerisch überreich quellendes, vollkommenes Wunderwerk von Farbe und Licht, von Linienschwung und Raumschwellung hineintreten, wie etwa in Kloster Weltenberg (1717—21 von Cosmas Damian Asam). Durch einen niedrigen, fein gestimmten, ovalen Vorraum eintretend, öffnet sich vor uns ein ins Unendliche emporstrebender Kuppelraum. Das Wachsen in die Unendlichkeit hinein wird in genialer, viel mehr malerischer als perspektivistisch italienischer Weise vorzüglich durch mächtigen Stimmungswechsel erreicht. Aus dem von mächtigen Säulen getragenen, schwer gestimmten, unteren Raum schwebt das Auge empor in eine lichte, durch-



Digitized by Google

sichtige Kuppel, die sich wie ein Himmel vor uns auftut. Die Wirkung ist von hinreißender Schönheit und berauschender Überfülle, von märchenhafter Herrlichkeit. Wo sonst in der Welt sind ähnliche, träumerische Stimmungsmelodien gefunden! Das ist deutsche Märchenpoesie. Nichts von verstandesgemäßer Tüftelei und akademischer Folgerichtigkeit der Franzosen, nichts von derber, italienischer Sinnlichkeit — weder für Akademiker und Formalisten noch für plastische Realisten etwas —, allen „Gesetzen" der Schönheit widersprechend und doch so herrlich schön, weil es so ganz aus dem unendlich weichen, vielfältig reichen Gefühle und der überquellenden Phantasie heraus geworden zu sein scheint.

Aber auch das andere oberbayerische Brüderpaar, die Domenikus und Joh. Baptista Zimmermann haben in ihrer Weise Vollkommenes geschaffen. Der Buntfarbigkeit und glitzernden Pracht der Asam stellen sie eine vielmehr gesetzte, aber doch reiche Schönheit entgegen. Aus der Wessobrunner Schule hervorgewachsen, halten sie an dem einfarbigen, höchstens mit Gold erhöhten und mit mattem Grundton gehobenen Stuckwerk fest. Dementsprechend bleibt die Malerei auch koloristisch zart und zurückhaltend. Es ist ihnen nicht um jene illusionistischen Effekte zu tun; sie erstreben vielmehr zarteste, ausgeglichenste Stimmungsharmonie. In Kloster Wies, 1746—54 gebaut (Abb. 298), sehen wir, wenn wir in die kleine Vorhalle treten, einen Zentralbau, oval aus zwei Halbkreisen mit eingeschobenem Rechteck, in heller aber fein getönter Durchsichtigkeit, deren Reize noch durch die feingetönten, zart abgestimmten Farben der Malereien erhöht werden. Wiederum ein Beispiel, wie verschiedenfachen Sinn auch die dekorative Kunst haben kann. Aus diesem Zentralraum geht der Blick in den tiefen Chor, wo durch einen Rundbogenumgang in geschickter Vorstellung der Pfeiler eine indirekte Beleuchtung, Überschneidungen und Durchblicke geschaffen werden. Einfacher zeigt das gleiche System der Vereinigung von ovaler Kuppel und tiefem Chor mit Umgang schon Steinhausen (Abb. S. 490). In Günsberg (1735—40) ist bei einfachem Rechteck-Hauptraum ein reich bewegter, lebhaft durchbrochener Chor mit Umgang geschaffen. Hier gewinnt die ganz auf Weiß-Gold-Blaßgrün gestimmte Dekoration eine außerordentlich zarte Harmonie. Dies Harmoniegefühl kommt allüberall heraus. Die feinen Brechungen und Winkel, die Überleitungen, die architektonische Gliederung des Hauptrechteckes durch elliptisch gestellte mächtige Doppelsäulen — all das ist von wundervoller Feinheit der Berechnung.

Das französische Rokokoornament Fr. Cuvilliés haben besonders die auch aus der Wessobrunner Schule stammenden Feichtmayer, die Cuvilliés bei der Ausführung die Haupthilfe leisteten, zu spielerischer Lockerheit verarbeitet. Michael F. dekorierte J. M. Fischer die Kirche in Dießen

Digitized by Google

(Abb. 297) und Welschs Benediktinerabtei in Amorbach, und zwar zusammen mit Georg Übelher, der an Cuvilliés „Reichen Zimmern" auch starken Anteil hatte. Feichtmayr ging auch nach Vierzehnheiligen.

Weder die Dekorateure noch die Maler oder Bildhauer kann ich ausführlich behandeln. Keine der beiden Künste macht ja Anspruch auf Sonderwerte. Das, was deutsches Barock in Schlüter Geniales geschaffen hat, kann nicht stark genug herausgehoben werden. Sein Großer Kurfürst ist wahrhaftige Monumentalität, die über französische Zirkusreiterelegance das männlich Starke im Feldherrnporträt, in der schwunghaften Silhouette, die von unten nach oben wächst, und der bewegten Massigkeit der kraftvollen Gestalten zum Ausdruck kommt. Leider hielt sich dieser Monumentalgeist nicht. Das Einordnungsprinzip veranlaßt eine fortschreitende Auflösung auch der plastischen Gegenständlichkeit. Freilich lebt auch da Berninischer Barockgeist überall am Ende des 17. Jahrhunderts. Glesckers Kreuzigung im Bamberger Dom (Abb. 131) charakterisiert noch eine frühe, strenge Stufe, ebenso Schweigger und sein Neptunsbrunnen in Nürnberg. Mehr direkter italienischer Einfluß zeigt sich bei den Süddeutschen, dem Balthasar Ableitner oder Andreas Faistenberger in München oder dem Giov. Ant. Dasio in Salzburg oder in der Prager Schule bei den Matthias Braun, Ferdinand Brokoff oder bei dem Wiener Peter von Strudel, der 1692 die Wiener Akademie begründete. Freilich geht diese Wiener Schule mit Raffael Donner in das Elegante und zierlich Schwunghafte. Sie entfernt sich von Bernini und wendet sich dem Giambolognastil zu. Damit nähert sich Donner dem Französischen; er hat den Geist des süddeutschen Rokokos stark bestimmt. Denn von ihm und seiner fein geschwungenen Beweglichkeit ist nicht nur die oberbayerische Gruppe der Faistenberger, Straub, Ignaz Günther abhängig, sondern auch die fränkische Schule der Ferdinand Tietz und Peter Wagner. Freilich werden wir gerade in Würzburg mit den Auweras zu der niederländischen Gruppe geleitet, die den Rhein beherrschte und etwa das schöne Grabmal des A. von der Leyen in Mainz geschaffen hat. In München haben die beiden Asam italienischen Einfluß aus Rom geholt und so von neuem mit barockem Geist Schwunghaftigkeit erstrebt. Daneben kann der französische Einfluß trotz Cuvillié schwer die Oberhand gewinnen. Er siegt schließlich in dem Klassizismus der Auliczek, Roman Anton Boos u. a. Die Feichtmayer, Bergmüller u. a. blieben bei ihrer lebhaft deutschen Phantastik. Gewiß aber hat zur Verkleinerung des künstlerischen Zieles in der Plastik der Einfluß der Porzellankunst sehr viel beigetragen. So sehr der Gewinn im Kleinen sein mag, für die Großplastik bedeutet die Porzellanpuppenkunst das unerbittliche Ende. Dieser Kleinkunst des immerhin noch plastisch festen Kaendler in Dresden, dann des viel mehr lockeren Bustelli in Wien, der P. Melchior und Lück in Höchst,



Digitized by Google

ersterer mit Auliczek in Nymphenburg, der K. Linck in Frankenthal, Beyer in Ludwigsburg, beider Meyer in Berlin u. a., kann nicht näher gedacht werden. Das ganze Kunstgewerbe erfordert ein viel zu starkes Eingehen auf das Einzelne und auch auf die besonderen technischen Vorbedingungen.

Die Malerei war in Deutschland unter italienischem Einfluß illusionistisch geworden. Die Asam brachten die Manier aus Rom mit, und von ihnen aus hat sie sich ausgebreitet, bis schließlich Tiepolos Auftreten in Deutschland von neuem den Illusionismus nährte. Betont muß werden, daß diese deutschen Freskomaler in fortschreitendem Maße auf Entwicklung einer feinen Tonstimmung ausgehen. Das ist besonders von Joh. Bapt. Zimmermann zu sagen, der gegenüber dem farbfreudigen Asam vielmehr auf zarte, duftige Lufttönung und harmonische Abstimmung ausgeht. Ähnlich Matthäus Günther, der aber leicht flau wird. Johann Zick bleibt noch ziemlich kräftig (in Würzburg), wird unter Tiepolos Einfluß in Bruchsal lockerer und kühner. Januarius Zick weist ähnlich wie die Seekatz u. a. Rembrandtschen Einfluß auf. Davon haben wir bei den Grundlagen des 19. Jahrhunderts im nächsten Bande zu reden.

Wenden wir uns nun dem Schloßbau als der anderen großen Zeitaufgabe zu, so müssen wir uns von Anfang an über das wesentlich andere der Aufgabe klar werden. Hier handelt es sich nicht um Gestaltung eines beherrschenden Raumes in sich, sondern hier sind die Aufgaben vielmehr die große Komposition des großen Gebäudekomplexes mit der weiten Umgebung mit Straßen, Platz und Garten außen und die Entwicklung der Zimmerkompositionen im Innern. Beide Aufgaben wachsen ineinander und auseinander. Das geniale Resultat ist nur aus diesem Erwachsen von Außen- und Innenraum aus einem großen Gemeinsamen zu erklären. Und das große Gemeinsame ist das malerische Raumgefühl, das zum Sieger im architektonischen Gestalten wird. Ideell genommen verbinden sich hier romanisches und germanisches Barock, jenes mehr körperlich dekorative Raumgefühl, und dieses durchaus malerische Allgefühl zu einer genialen Einheit. Damit endet das Barock nach einem kurzen Ausweichen im französischen Klassizismus in den Formalismus hinein doch wieder da, wohin der gewaltige Drang der Epoche hinstrebte, in dem großen, malerischen Wesen des Barocks, das das plastische Wesen der Renaissance abgelöst hatte. Auch hier ist es schließlich der Sieg der malerischen Weltanschauung.

Wir müssen, wenn wir jetzt zur großen Anlage geschlossener Gebäudekomplexe im Schloßbau übergehen, auch der Klosteranlagen gedenken, die überall in herrlicher Vielfältigkeit ausgeführt wurden. So etwa in Melk; das Klosterschloß — denn so, nicht Klosterburg muß man sagen — lagert sich herrlich breit und üppig in weichem Sonnenglanz über dem Tal (Abb.

Digitized by Google

302). Man vergleiche einmal die Kirchenburgen des Mittelalters, Bamberg oder Limburg a. d. Lahn (Abb. Bd. I), um die Gegensätzlichkeit der Grundmotive zu erkennen. In den mittelalterlichen Bauten zunächst festungsartige Geschlossenheit und Schwere, dann in der Gotik ein lebendiges Herauswachsen der Kirche aus dem Steinblock in die Höhe und eine zierliche, steigende und fallende Silhouette. In Melk ist es deutlich die breit sich lagernde, sinnliche Massigkeit des Baues, der in lichter Fülle, nicht in dünner Silhouette über den dunklen Wäldern schimmert. Wie das Emporsteigen aus dem Fels an den vorstehenden Flügeln und schließlich in den aufsteigenden Türmen betont ist, wie aber das Sichöffnen des Baues in der Mitte durch das Fallen der Terrassen und das große Tor unten andererseits in Wirkung tritt, läßt das lebendige In-die-Wirklichkeit-Hineinbauen, das intime Verknüpftsein mit der realen Aufgabe, mit Umgebung und Landschaft erkennen. Im Norden sei Kloster Banz, die Gebäude seit 1698 von Leonhard Dientzenhofer, die Kirche von seinem jüngeren Bruder Johann (seit 1710), als ähnliche Anlage herausgehoben. Für das Talkloster und die Verschmelzung der Fassade mit dem Gebäudekomplex gibt es zahlreiche Beispiele. Ich nenne Kloster Göttweich von Hildebrandt, Kloster Weingarten von den Vorarlbergern, Ettal u. a.

Von größerer Bedeutung ist der kompositionelle Zusammenschluß von Architektur und Umgebung, Gebäude und Platz für den Schloßbau gewesen. Bevor wir zur Entwicklung des Schlosses nach Platz und Straße reden, für die die Platzfassade die organische Verknüpfung mit der Außenwelt bedeutet, wollen wir die Gartenfassade, die mehr Schaufassade sein will, behandeln. Wenn dort das organische Wesen überherrscht, wird hier die dekorative und die schönheitliche Gestaltung des Ganzen vorwiegen. Es ist in jedem Fall ein langgestreckter Bau mit ausgesprochen horizontaler Lagerung. Die Renaissance war solcher Form nicht Herr geworden, sie hatte höchstens durch Häufung dekorativer Giebel einen gewissen Wechsel in der Erscheinung, besonders in der Silhouette gebracht (vergl. Weikersheim). Das Barock hatte mit Hildebrandt am Belvedere (Abb. 305) den Baukörper zu einer schweren, groß gruppierten Massigkeit entwickelt und mit einer weitgehenden Häufung der Motive nach der Mitte hin sowohl was Quantität wie ornamentalen Reichtum betrifft, eine gewisse zentral steigende Rhythmik hineingebracht. Fischers Palais Schwarzenberg (Abb. 304) läßt der fein gliedernden Linienschwingung in der Dachsilhouette weiten Raum. Zu den ruhigen, klaren Horizontalen der geraden Seitenstücke steht die schwingende Linie der runden Mittelpavillons in rhythmischem Gegensatz und Zusammenhang. B. Neumann hat besser als in Würzburg in Werneck (1731—36) die schöngeistige Lösung des Problemes gefunden (Abb. 306). Die außerordentliche, empfindsame

Digitized by Google

Beweglichkeit der steigenden und fallenden Silhouette der Dachlinie, ausgehend von den beiden Eckpavillons mit dem geknickten Dach, übergehend zu der geraden Horizontale des Hauptbaues und wieder hinüberschwingend zu der bauschigen Bewegung im Mittelpavillon, dazu die beiden Turmspitzen — all das bedeutet gegenüber Frankreichs steiferer Gestaltung einen Fortschritt in die empfindsame Anmut des deutschen Rokokos.

Übergehend zur Platzgestaltung auf der Straßenseite haben wir festzustellen, daß die Hufeisenform des Grundrisses in Deutschland, wie der Blick auf die kaiserliche Burg in Prag zeigt, schon vor Versailles in Gebrauch war; Italien hatte wohl die Vorbilder gegeben, so Genua, aber auch Florenz, Pitti (Abb. 189) und Rom, Barbarini (Abb. 202). Als mit Beginn des neuen Jahrhunderts der Schloßbau in ganz großem Maße einsetzte, da griff man gleich nach dem ganz großen Vorbild, nach Versailles. Einige Beispiele zu nennen sei erwähnt, daß in Franken noch Gaibach für die Schönborns 1694—1708 von Leonhard Dientzenhofer vielleicht nach Plänen des M. v. Welsch ausgebaut, nur eine Erweiterung der alten Wasserburg war. Wichtig ist das ebenfalls für Lothar Franz von Schönborn gebaute Pommersfelden, 1711—18 von Johann Dientzenhofer, der den Hauptbau ausführte, und Max v. Welsch, der den Marstall hinzubaute. Der Blick auf die Anlage (Abb. 303) nach einem alten Stich zeigt das System der engen Verknüpfung von Straße, Platz, Ehrenhof und Schloß. Der Hauptbau streckt seine Flügel nach dem Platz hin vor. Die Straße läuft hier seitwärts ein: so benutzt der Künstler die Gelegenheit, den Platz von der anderen Seite her zu schließen, indem er die sich weich fügenden Gebäude des Marstalles als Abschluß entwickelt. Wenn wie in Werneck von B. Neumann, die Straßen gerade auf das Schloß führen, sehen wir die Idee des Zusammenfassens der führenden Linien und Bewegungen nach der Mitte im Ehrenhof noch einmal durch die beiden in die Ecke gestellten Türme, die den Mittelbau flankieren, besonders entwickelt. In Würzburg schloß dereinst ein Prachtgitter den Ehrenhof ab und fing den Bewegungsschwung auf. Die vorgebauten Kolonnaden sind klassizistische Zutaten des Würzburger Architekten Geigel (1765—70). Wir wissen, daß der Platzbau im französischen Klassizismus einen besonderen Aufschwung nahm. Das Bedeutsamste aber an geschlossener Anlage nach französischem Vorbild mit Ehrenhof, Seitenhöfen, Pavillons ist das Mannheimer Schloß (seit 1720 von Clément de Froimont), das als Schloßbau in der großen Stadtanlage daliegt und alle führenden Linien in den Ehrenhof vereint. Ähnlich ist Karlsruhe angelegt. Ein besonders feines Beispiel, wie die geschickt ringsum gruppierten Nebengebäude das Bewegungsspiel nach dem Hauptbau führen, ist das für Damian Hugo von Schönborn, den Bischof von Speier, seit 1720 gebaute Bruchsal.

Digitized by Google

Ist so der Gesamtkomplex in kompositionellen Zusammenhang mit Straße und Platz gebracht, so haben wir als weiteres Problem die Verknüpfung des Inneren mit dem Äußeren zu nehmen. Gewiß haben auch dafür die Franzosen Vorbilder und Muster gegeben, aber die letzten und reichsten Lösungen sind doch erst in Deutschland gefunden. Die Bedeutung liegt in der Entwicklung des Treppenhauses zu einem bedeutsamen Bindeglied zwischen innen und außen. In Starkes Palais im Großen Garten in Dresden (Abb. 308) und bei Fischers Schloß Schönbrunn sehen wir noch außen angelegte Freitreppen, die über der im Barock üblichen Durchfahrt zum Mittelbau hinaufführen. Die Innentreppe liegt bei letzterem in einem Flügelbau. Dann aber entwickelt sich die Treppe im Vestibül, eine Entwicklung, die ihren Höhepunkt in Franken und B. Neumann erreicht. Für die Entwicklung der Treppe, die noch in deutscher Renaissance als Wendeltreppe in enger Turmanlage vorherrschte, müßte man nach Italien gehen, wo sich die gebrochene Treppe (Abb. 230) zu immer stattlicheren Formen entwickelte. Das große Treppenhaus des Berliner Schlosses (Abb. 310) ist ein charakteristisches Beispiel für solch architektonisch schwer aufgebautes Treppenhaus von ganz massiven, barocken Formen. Es hat durchaus den Charakter eines Sonderbaues, und es war ja auch ein turmartiger Ausbau geplant. Dann aber ergab sich des weiteren aus der eigentümlichen Grundidee der Schloßanlagen, wo der Mittelteil, dereinst ein offener Durchgang, wie etwa noch am Gartenpalast Lichtenstein in Wien, den Straßenplatz mit dem Garten verband, der Zusammenschluß der Treppe mit diesem Durchgang, zu einem Vestibül. Der Notwendigkeit, nicht nur für den Gartensaal im Untergeschoß und den Hauptsaal im Obergeschoß, sondern auch für Treppe und Vestibül Raum zu schaffen, bedingte natürlich die Entwicklung des Mittelteiles zu besonderer Größe. Zunächst zeigt sich eine gewisse Enge und Gedrängtheit, sei es daß die Treppe in mittlerem Auflauf beginnt und dann doppelt umbiegt, oder daß sie mit doppeltem Umlauf rechts und links vom Eingang einsetzt und im Umbiegen einarmig wird. Für ersteres gibt das Belvedere Hildebrands in Wien ein Beispiel von freilich sehr gedrückten Verhältnissen. Aus dem von schweren Karyatiden beengten Vestibül steigt eine schmale Mitteltreppe steil auf. B. Neumann, der Meister des Treppenbaues, hat in Brühl das glänzendste Beispiel solcher Anlage gegeben (Abb. 313). Er beginnt mit niedrigem, nicht durch Pfeiler beengten Vestibül; dann steigt in dem ovalen Raum die Treppe einläufig an, um sich auf halber Höhe zu teilen. Derselbe Neumann hat dann auch für das andere Schema der doppelläufig aufsteigenden Treppe das vollendete Muster gefunden. Zwar werden die feinen Treppenhäuser in Pommersfelden (1711) und Ebrach (1716) ihm neuerdings abgesprochen und Johann Dientzenhofer oder Max v. Welsch zugeteilt. Die Treppen steigen

Digitized by Google

rechts und links an der Wand des viereckigen Raumes empor, während die Mitte zum Durchgang frei bleibt, dort strenger und steiler zu der außerordentlichen, dreigeschossigen Höhe, hier schwunghafter, indem die Kurve schon auftaucht. Dann aber hat Neumann in Bruchsal die schönste und reichste Lösung gebracht. Die Treppen steigen an den geschwungenen Wänden des ovalen Raumes in weichem Anstieg empor. Seine Konstruktionsphantasie läßt ihn aber in der Mitte eine freischwebende Plattform schaffen, die querüber läuft und beide Säle verbindet. Unten schafft er eine innere Grottenhalle, deren Pfeiler die Plattform tragen. Man tritt also in einen geschlossenen, fast dunklen Raum ein und steigt langsam auf den Treppen zum Lichte empor, das breitflutend den oberen Kuppelraum erstrahlen läßt. J. M. Feichtmayer als Stukkateur, Joh. Zick als Maler haben den Raum glänzend farbig ausgestattet. (Grundriß Seite 490.)

Dann aber kommt als neue Form die seitenläufige Treppe, für die sich in Schleißheim von Zuccali in strenger italienischer Form, leichter, lockerer in Palais Lichtenstein, Wien (Abb. 311), ferner in Hildebrandts Palais Daun-Kinsky und Mirabell zu Salzburg Beispiele finden. Auch für diese Form hat B. Neumann die glänzendste Lösung gebracht. In der Würzburger Residenz (Abb. 312) steigt aus einem gedämpften Vestibül, hinter dem der Gartensaal liegt, die Treppe in mittlerem Zug langsam in einem quer vorgelegten, mächtigen, für sich verarbeiteten Flügelbau auf, knickt in der Mitte und wird dann zweiläufig. Rechnet man hinzu, daß derselbe Aufstieg auch auf der anderen Seite geplant war, so begreift man die Größe der Konzeption. Rechnet man weiter hinzu, daß die Ausstattung 1768 zu dieser nüchternen Form gewandelt wurde, daß zu den herrlichen lichtgelösten Fresken des fabelhaft großen, frei schwebenden Spiegelgewölbes von der Hand Tiepolos einst schwunghafte, schmiedeeiserne Balustraden geplant waren und auch die Wände der Treppe durchbrochen waren, so ahnt man die einzigartige Kühnheit und geniale Monumentalität. Der letzte große Raumkonstrukteur und Gewölbephantast vereint sich mit dem letzten großen Freskomaler zu solch herrlicher Schöpfung. Hier öffnet sich das kosmische All, helle Durchsichtigkeit, violettliche Kühle in den unendlichen Himmelsweiten des Freskos mit den vier Erdteilen, dem Fürstbischof Greiffenklau huldigend, zaubert uns die Dehnung in die kosmische Unendlichkeit vor. Hildebrand konnte an die Stabilität der Gewölbe nicht glauben und verwettete seinen Kopf. Sie haben standgehalten. Man beobachte im Unterbau der Treppe das feingliedrige Ineinandergreifen der Träger, Bogen und Gewölbe.

So war das Treppenhaus zu einer festlichen Eingangshalle geworden, die die äußere Raumweite mit dem Inneren verbinden sollte. Zu den Festgemächern führt sie empor. Die Mitte wird nach dem Garten hin von dem

Digitized by Google

Prunksaal, zumeist Kaisersaal geheißen, beherrscht. In Würzburg liegt vor ihm als Einleitung der große, in weichen Gewölben sich weitende, schlicht weiß getönte Saal. Im Kaisersaal lassen Dekorationen in Goldbronze von der Hand des lebendigen Antonio Bossi (Abb. 317) und wiederum Fresken Tiepolos den auf rot-gelb-grau gestimmten Raum glänzend aufleuchten. Er bildet die konzentrische Mitte, zu der hin sich die übrigen Räume gruppieren, ein Schema, das wir schon in den Wiener Bauten der Fischer und Hildebrandt finden. Jedenfalls ist aber mit dieser Kristallisation des Raumgedankens und der konzentrischen Komposition die große architektonische Lösung der Aufgabe gegeben. Daneben ist alles andere, auch Dekoration und Ornament, Hilfsmittel, Nebensache. Das Zusammenschmelzen von Linie, Farbe, Wand, Decke, Luft und Licht wird zu einem einheitlichen Wesen, zu einer feingeistigen Substanz.

Charakterisiert sich in diesem machtvollen, kompositionellen Zusammenschluß der große architektonische Geist, so lebt sich in der Vielfältigkeit der Zimmerausstattung die schöpferische Phantasie im Kleinen aus. Vornehme Haltung, Reserviertheit, kühle Eleganz sind die Charakteristika des französischen Rokokos, das nur gelegentlich, in Meissonnier, reicher übersprudelt. Vielfältigkeit, frisches Sichausleben, ja Wärme, bis zu wilder Phantastik übergehend, charakterisiert das deutsche Rokoko. Jedes Schloß fast hat seinen Grottenraum, sein chinesisches Zimmer, sein Spiegelzimmer. In den Stukkaturen lebt ein naturalistischer Geist in freier Erfindung. Es ist nicht die zarte Linienrhythmik, sondern der aufgeregte Bewegungsschwung, der, gleich spritzigen Schaumwellen, Wände und Decke übersprudelt. Heitere Ausgelassenheit, wilde Phantastik, leidenschaftliche Unruhe, sentimentale Träumerei und schwärmerisches Sichverlieren herrschen in dem weich gestimmten Aufgelöstsein. Die Verschiedenheit der in den Dekorationen zutage tretenden Grundstimmungen ist eine außerordentliche. Nur ein intimes Eingehen auf die immer anders gerichteten Absichten und auf die Individualität der Künstler kann auch die rechte Würdigung bringen. Andererseits möchte ich nicht zu weit gehen und keinesfalls die Bedeutung der Dekoration, der Stukkatur und Malerei der Zeit etwa über den Wert der hohen Architektur stellen, wie es so gerne geschieht. Gewiß haben die Schloßdekorationen in Nymphenburg und Schleißheim, Belvedere zu Wien und Bruchsal, Potsdam, Sanssouci und Brühl etwas Berauschendes, aber es hieße doch den Wert hoher Kunst, großer architektonischer Raumgestaltung verkennen, wollte man immer nur nach der Dekoration messen. Tut man das, dann wird man freilich die Hildebrandt, Cuvillié, Asam, Zimmermann, selbst die Dekorateure Bossi, Feichtmayer über die großen Architekten, über Fischer von Erlach, J. M. Fischer in München und B. Neumann stellen. Ich kann dem nicht beistimmen. Wir könnten an der

Digitized by Google

Würzburger Residenz gut und gerne manchen Hildebrandtschen Barockschnörkels entbehren, kurz, all das missen, was dieser Wiener Hofbaurat zugefügt hat, aber die hohe Weiträumigkeit der Gewölbe des Treppenhauses und des weißen Saales, die bewegte ovale Kuppel mit Stichkappen im Kaisersaal und die machtvolle Hoheit der Raumformen bei unübertrefflicher Vornehmheit der architektonischen Einzelteile möchten wir nicht hingeben.

Für das, was ich Intimität nenne, will ich zum Schluß noch Sanssouci, das Sommerschloß des großen Königs in Potsdam, anführen. Die klare Schönheit und Einfachheit des Baues, der da in breiter, schwingender Front auf weiter Terrasse frei lagert, die schlichte Raumverteilung mit dem ovalen Mittelsaal und den beiden runden Eckräumen, die Schönheit der Verhältnisse, dann aber der Reichtum, mit dem sie ausgestattet sind, ein Reichtum, der als ein leicht schäumender Überschuß künstlerischer Phantasie erscheint, verklärt sich uns zu einem Stimmungsbild ersten Ranges. In solchen Räumen (Abb. 318) und in ihrer vornehmen Intimität wurden der Politiker und Staatsmann, der kriegerische Geist zum Schweigen gebracht. Ein höherer Geist, edleres Denken und Fühlen in Kunst und Wissenschaft, Dichtkunst und Philosophie kamen zu Worte. Es wurde nicht gefragt, ob der Geist aus dem Munde des politischen Freundes oder Feindes kam. Wenn dann der König in sprühendem Gespräch mit Voltaire oder anderen Geistern der Zeit sich ausgeschöpft hatte, dann wurden die Tische beiseite geschoben und der Platz zum Musizieren frei gemacht. Der König selbst ergriff die Flöte, am Spinett saß K. Th. Em. Bach, und nun schwang die Seele in musikalischen Melodien aus.

Wie vornehm und reich, vielfältig und fein, geistig frei und hoch waren doch jene Zeiten des hohen Königtums! Wie erbärmlich arm und jämmerlich klein sind dagegen unsere Zeiten politischer Programmatik und nationalistischer Verbohrtheit! Wir sehnen uns in jene Zeiten, in jene Tempel, die hier die bildenden Künste, Architektur und Plastik, Malerei und Dekoration, dem höheren Denken der Menschheit errichtet haben, zurück. Wir staunen immer und immer wieder dies innige Verquicktsein aller Künste, alles menschlichen Denkens und Fühlens in jener Zeit an. Wir neiden jene Zeit um jene Fähigkeit, sich in edelster Schönheit zu lösen und zu einem höheren Menschentum emporzuschwingen, in die Unendlichkeitsräume des Geistes hinauszuschweifen, wir, die wir nur mit der Lupe des kleinkrämerischen Kritikers und spezialistischen Gelehrten sehen können, aber weder den höheren geistigen Intellektualismus noch den Rausch der Schönheit kennen. Es ist jene Unbegrenztheit, jenes Verquicktsein von Innenraum und weitem All, von Innenleben und Außenwelt, von Seelenschönheit und Herrlichkeit des Sonnentages, von menschlicher Geistesgröße und Gottesmacht. In diesen Räumen der schwingenden Linien, der

Digitized by Google

klingenden Farben, der Melodien und Akkorde wurde die größte Musik, unsere klassische, deutsche Musik geboren. Es ist ein unendliches Verquicktsein auch hier. Von der Architektur möchte man sagen, sie sei die musikalischste, die melodiöseste gewesen, die je geschaffen wurde, von der Musik werden wir sagen, sie sei die architektonischste von allen gewesen, wundervoll klar und schön im Aufbau und in der Räumlichkeit.

Wir stehen am Ende einer gewaltigen Zeit. War es, weil die Revolution und der Weltbrigant Napoleon die Könige stürzte, die Fürsten, die die Kulturträger gewesen waren, vernichtete oder eben, weil diese innige Verschmelzung aller Künste im höheren Geistigen schließlich zur Abstraktion führte, die aber gerade für die an die sinnliche Realität gebundene bildende Kunst das Ende bedeutet. Der Untergang kam, es war ein furchtbarer Zusammenbruch. Mit dem Übergeistigen im religiösen Mittelalter hat diese große Epoche begonnen, mit dem Übergeistigen im musikalisch-philosophischen Wesen des Rokokos endet sie. Es war die große Zeit der christlichen Kultur. Die Menschheit hat keine Seele mehr, kein höheres, geistiges, kein allen Gemeinsames mehr. Egoistische Menschen, egoistische Parteien, egoistische Klassen, egoistische Völker denken nur an sich selbst, sinnen auf gegenseitige Unterdrückung und Überwindung. Daß sich die Menschheit ihre Weltenreiche in die Gefilde der Geister, in die Unendlichkeiten hinausbaue, daß sie ihr wahres, inneres Glück in den Schätzen des Innenlebens und dem Austeilen solcher Schätze der Liebe und Schönheit fände, ist vergessen. Nur im Stillen lebt in der Kunst der schöpferische Geist weiter. Wie ewig unzerstörbar dieser höhere ideale Trieb im Menschen ist, werden wir im nächsten Bande sehen.

Digitized by Google